

coleção *dramaturgias*

NOTAS SOBRE O TEATRO

Jakob Michael Reinhold Lenz

&

REGRAS PARA ATORES

J. W. Goethe

Tradução e prefácio de Fátima Saadi

7 LETRAS]

2006 © da tradução Fátima Saadi

Produção editorial

Debora Fleck
Isadora Travassos
Jorge Viveiros de Castro
Marília Garcia
Valeska de Aguirre

Revisão técnica do alemão

Carola Saavedra
Jutta Meurer

Revisão técnica do latim

Cecília Lopes de Albuquerque Araújo

A tradução destes textos foi realizada como parte do projeto *Marcos na configuração do conceito de autonomia da obra teatral*, desenvolvido com o apoio do CNPq na Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, entre setembro de 1999 e fevereiro de 2001.

LENZ, Jakob Michael Reinhold [1751-1792]

GOETHE, J. W. [1749-1832]

Notas sobre o teatro/ Regras para atores – Rio de Janeiro:

7Letras, 2006. (Coleção Dramaturgias)

ISBN 85-7577-282-1

1. Lenz, , Jakob Michael Reinhold, 1751-1792. 2. Goethe, J. W., 1749-1832. 3. Teatro alemão I. Título. II. Série

CDD 842

2006

Viveiros de Castro Editora Ltda.
R. Jardim Botânico 600 sl. 307
Rio de Janeiro RJ CEP 22461-000

(21) 2540-0076
editora@7letras.com.br
www.7letras.com.br

SUMÁRIO

NOTAS SOBRE O TEATRO	25
Notas	54
REGRAS PARA ATORES	63
Dialeto	65
Pronúncia	65
Recitação e Declamação	68
Dicção ritmada	74
Colocação e movimento do corpo no palco	74
Posição e movimento de mãos e braços	76
Gestual	80
Observações sobre ensaios	81
Maus hábitos a serem evitados	82
Postura do ator na vida cotidiana	82
Colocação e agrupamento no palco	84
Notas	86

LENZ E GOETHE

Notas sobre o teatro, de Lenz, e *Regras para atores*, de Goethe, datam, respectivamente, de 1771 e de 1803. Os trinta anos que separam os dois textos não são a única explicação para a diferença de tom e de postura entre eles.

É bem conhecida a problemática relação entre os dois criadores que, por um momento, se cruzaram, no afã de inserir manifestamente o criador em sua obra e de dar voz às forças que movem, de dentro, o personagem. No entanto, essa busca, que parecia ser o ponto de interseção entre ambos, se desdobra numa trajetória que reafirma, para Lenz, o mundo como um jogo de pulsões sem transcendência e, para Goethe, a arte como reconciliação entre as esferas da natureza e do espírito. Não é à toa que em *Pandemônio germânico*, sátira de Lenz ao mundo literário de sua época, ele se representa juntamente com Goethe no alto de uma colina da qual só ele desce para “tornar-se um pintor da sociedade humana.”¹

O homem e suas formas de estar no mundo constituem, efetivamente, o foco das preocupações de Lenz, que introduz na dramaturgia, de modo bastante explícito e surpreendente para a época, as motivações inconscientes para as ações dos personagens. Isso supõe, evidentemente, uma ampliação no conceito de natureza que, nas *Notas sobre o teatro*, ele define como “todas as coisas que, em torno de nós, vemos, ouvimos, etcetera, que em nós penetram pelas cinco portas da alma e, em função do espaço que aí encontram, introduzem um maior ou menor contingente de idéias que, nesta cidade, se põem a viver e a produzir, associando-se umas às outras, ordenando-se sob determinados conceitos-chave ou então vagando sem chefe, comando ou ordem...”

Evidentemente, essa visão complexa e fragmentária de natureza vai provocar um curto-circuito na fórmula classicista que define a arte como imitação da “bela natureza”. Para Lenz, a imitação artística deve se voltar para a multiplicidade do real e, no seu entender, a bela natureza não passa de “natureza fracassada”, porque se escora na abstração do conceito e não contempla a diversidade da vida.

Para Goethe, ao contrário, a arte é a criação da beleza, como se depreende desta carta, de 6 de março de 1787, escrita de Nápoles, durante sua viagem de dois anos pela Itália:

Embora sem vontade, [o pintor] Tischbein acompanhou-me hoje até o Vesúvio, por pura camaradagem. A ele, um artista plástico a ocupar-se sempre das mais belas formas humanas e animais, e mesmo a humanizar o informe – as rochas, as paisagens – mediante seu senso artístico e bom gosto, a ele, pois, um tal amontoado terrível e disforme, sempre a consumir-se a si próprio e a declarar guerra a toda noção de beleza, só poderá parecer inteiramente abominável.²

A partir da ampliação do conceito de natureza que Lenz opera, ele pode inserir na arte não apenas novos assuntos mas um novo enfoque a respeito das estruturas que sustentam o real e que começam a ser, a partir de meados do século XVIII, prioritariamente percebidas não mais em seu aspecto físico-matemático, que repousa na abstração do conceito e das leis, mas em seu aspecto biológico-vitalista, que faz da observação da natureza seu método por excelência. Nas *Notas*, com veemência, ele afirma preferir

o pintor característico, até mesmo o caricaturista, dez vezes mais que o pintor idealista, para falar de modo hiperbólico, pois é preciso dez vezes mais talento para representar um personagem com a exatidão e a verdade que o gênio emprega para reconhecê-lo do que para elaborar dez anos a fio, com o compasso em punho, um ideal de beleza que finalmente só existe no cérebro do artista que o produziu.

Ao que Goethe poderia retrucar com as seguintes considerações feitas em carta de 1786 a respeito de temas da pintura italiana que ele considera repugnantes:

É como se os filhos de Deus se casassem com as filhas dos homens, daí nascendo uma série de monstros. [...] Está-se continuamente diante da anatomia, do cadafalso, do esfoladouro [...] As figuras são malfeteiros ou pessoas em êxtase, criminosos ou doidos [...] Nada há aí que sugira humanidade!³

As *Notas sobre o teatro* foram redigidas para servirem de prefácio a *Amor vincit omnia* (O amor tudo vence), tradução/adaptação de Lenz para *Trabalhos de amor perdidos*, de Shakespeare, e acabaram por se tornar uma espécie de manifesto por um novo teatro no âmbito do que, mais tarde, foi denominado de *Sturm und Drang*, um dos primeiros espasmos que anunciam os diferentes movimentos românticos.⁴

Segundo Lenz, antes de sua publicação em 1774, as *Notas* foram lidas numa das reuniões do círculo intelectual que ele freqüentava em Estrasburgo, para onde tinha ido, em 1771, como preceptor de dois jovens aristocratas bálticos, os barões von Kleist, que tinham sido seus colegas na Universidade de Königsberg e que iam servir no exército francês. As *Notas* refletem o interesse de Lenz pelos cursos de Kant, pelo gênio de Shakespeare e pela obra do jovem Goethe, que tinha publicado, em 1773, uma peça histórica e anticlássica sobre o cavaleiro medieval Götz von Berlichingen e, em 1774, o romance epistolar *Os padecimentos do jovem Werther*, que fez um estrondoso sucesso e acabou por moldar uma nova forma de sensibilidade, cujo foco está no íntimo do artista e em seu modo de perceber, assimilar e expressar o mundo em suas criações.

Também Goethe havia estado em Estrasburgo entre abril de 1770 e agosto de 1771, prosseguindo seus estudos de direito e medicina. Lá conheceu Herder, que o despertou para a íntima relação entre natureza e poesia, para a leitura dos antigos gregos e de Shakespeare, o que se manifestará em suas primeiras obras.

Em 1774, com a ajuda de Goethe, com quem se correspondia desde 1773, Lenz publica as peças *O preceptor*, *O novo Menoza*, além das *Notas sobre o teatro* e da tradução/adaptação de cinco comédias de Plauto.

Ao passar novamente por Estrasburgo, em 1775, Goethe encontra Lenz e ambos aparecem como os líderes do movimento de contestação das regras clássicas, lutando por um teatro genuinamente alemão, livre das imposições que a hegemonia do gosto francês em matéria de arte disseminava pela Europa. A afinidade entre ambos era tão manifesta que se chegou a acreditar que Goethe era o autor das *Notas sobre o teatro* e de *O preceptor*.

No entanto, o Goethe que, no início do século XIX, escreve seu livro de memórias, *Poesia e verdade*,⁵ já está muito distante de seus arroubos juvenis e a impiedosa avaliação que faz de Lenz aparece-nos como um severo acerto de contas com seu próprio passado: “Lenz comporta-se [nas *Notas sobre o teatro*] mais como um iconoclasta para com a tradição teatral e não quer ouvir falar de ninguém que não seja Shakespeare.⁶ [...] Seu prazer era dispersar-se sem medida nos detalhes e desfiar sem nenhum desígnio um fio interminável”.⁷

Em 1774, Goethe conheceu o jovem duque Karl August, de Weimar, que viera a Frankfurt para se apresentar à sua futura esposa, Louise von Hessen-Darmstadt. Goethe foi, então, convidado para a festa do casamento e ficou à espera de uma carruagem que viria apanhá-lo para conduzi-lo à corte. Como a carruagem demorasse a chegar, Goethe retomou seus projetos de viajar para o sul, em direção à Itália, e já estava em Heidelberg quando vieram buscá-lo. Ele ainda hesitou um pouco – seu pai, orgulhoso burguês da cidade livre de Frankfurt am Main, não apreciava nem um pouco a monarquia e pintou-lhe um terrível quadro, argumentando com a corrupção nas cortes e lembrando-lhe os maus tratos sofridos por Voltaire nas mãos de Frederico II, da Prússia. Mas, a 7 de novembro de 1774, Goethe chega a Weimar, que Mme. de Staël havia descrito não como uma pequena cidade, mas como um grande castelo.⁸

A chegada de Goethe revolucionou Weimar.⁹ Por ordem do duque Karl August, a corte passou a trajar figurinos *à la* Werther e grandes festas foram oferecidas em homenagem ao recém-chegado que, no entanto, logo percebeu que sua origem burguesa o excluía de vários dos rituais aristocráticos. Em 1776, Goethe foi nomeado para o conselho do reino, apesar da oposição dos membros mais conservadores, e, em 1782, foi finalmente nobilitado. Eram tantas as suas tarefas administrativas em Weimar que o pesquisador Marvin Carlson estima que, entre sua nomeação para o conselho e sua partida para a Itália, em 1785, Goethe tenha participado de mais de 500 reuniões.

Lenz havia rompido com a família ao abandonar a faculdade de teologia em Königsberg, onde, na verdade, se dedicara a seguir os cur-

sos de filosofia ministrados por Kant. Quando, em vez de voltar para a Livônia e assumir a colocação de professor que o pai lhe arranjava, Lenz se dirige para Estrasburgo, por um lado, ele se entrega ao sonho de fazer carreira como escritor, mas, por outro, agrava seu estado de crônica penúria. Em 1776, Goethe o convida para visitá-lo em Weimar, que Lenz considerava a "Florença alemã". Lenz parte na esperança de encontrar no duque Karl August um mecenas. De início, sua sensação é de euforia, mas, em pouco tempo, já não agüenta mais o turbilhão da corte e pensa em isolar-se para poder voltar a escrever. Seus amigos reconhecem seu talento, mas se preocupam com sua incapacidade de adaptação, sua imensa carência afetiva e seu pronunciado infantilismo, a ponto de o poeta Wieland comentar em carta a um amigo: "Ninguém é capaz de dar a este menino amor suficiente. Que estranha combinação de gênio e de infantilidade."¹⁰

O fato é que as decepções se sucedem. Numa corte onde parecia que as distâncias sociais haviam sido abolidas, onde todos se tratavam por "*du*" (você) e os rapazes andavam vestidos como Werther, Lenz vai acabar assumindo, contra a sua vontade, o papel de bufão. Suas gafes marcaram a corte de tal forma que, 13 anos depois de sua partida, um de seus amigos russos, Nicolai Karamzin, de passagem pela cidade, registra o seguinte:

Ouvi aqui uma série de anedotas sobre nosso Lenz [...] Um belo dia ele apareceu no baile da corte metido num dominó mascarado e usando chapéu; depois que todos os olhares se haviam fixado sobre ele e que vários oh! de espanto se fizeram ouvir de todos os lados, ele avançou tranquilamente até uma das mais nobres damas da corte e, sem a menor cerimônia, convidou-a para dançar. O jovem duque, que apreciava brincadeiras, divertiu-se com essa aparição cômica e riu um pouco, mas os homens e as mulheres de condição, que constituíam a corte de Weimar, disseram que o mínimo que ele merecia pelo ocorrido era que lhe cortassem a cabeça.¹¹

A acolhida dispensada pelo próprio Goethe não foi o que Lenz esperava. Em abril de 1776, quando Lenz chega a Weimar, Goethe, sem emprego nem pensão, é ainda apenas o favorito do jovem duque Karl August. Em junho, porém, Goethe é nomeado conselheiro e, a

partir daí, não há mesmo mais lugar para os arroubos dos jovens *Stürmer*. Lenz parece incomodá-lo, encarnando a questão das complicadas relações entre a poesia, o dinheiro e o poder.

A situação de Lenz em Weimar se torna insustentável: em 26 de novembro, Goethe anota em seu diário: "burrada de Lenz". Em carta a Charlotte von Stein, Goethe já havia se referido a ele como "o monstriinho".¹² Em consequência de um incidente jamais explicitado, ocorrido provavelmente em fim de novembro, Goethe pede ao duque que ordene que Lenz deixe seus domínios. A duquesa-mãe ainda tentou interceder, mas tudo foi em vão. Lenz parte, a pé, a primeiro de dezembro. Começa a andar em círculos em torno de Weimar: Erfurt, Gotha, Arnstadt, Kranichfeld, Berka, Erfurt. Aproveitando-se de uma viagem de Goethe e do duque Karl August, Lenz volta brevemente a Weimar, mas, a 21 de dezembro, Goethe retorna à cidade e Lenz retoma a estrada. Em 1777, vai para Emmendingen, onde passa a viver em casa da irmã de Goethe, Cornélia, mas, quando ela morre, ele se põe novamente a viajar. Vive então precariamente na Suíça, da hospitalidade de amigos como Lavater e, em novembro, sobrevém-lhe a primeira crise de loucura.

Em 1778, o pastor Oberlin o acolhe em seu presbitério na Alsácia, registrando num diário, que depois serviria de base a Büchner para a redação de sua novela *Lenz*,¹³ os tormentos do jovem poeta, acossado por delírios místicos que se alternam com a mais profunda prostração e com acessos de paranóia, nos quais ele se acusa de assassinatos que teria perpetrado exclusivamente contra mulheres. Suas repetidas tentativas de suicídio impedem o pastor Oberlin de continuar cuidando dele e Lenz retorna a Emmendingen, onde é acolhido pelo viúvo de Cornélia, Georg Schlosser, que lhe arranja trabalho como sapateiro e escreve insistentemente ao pastor Lenz para que perdoe seu filho e o chame para junto de si. Finalmente, em junho de 1779, Karl Lenz vem buscar o irmão e leva-o para Riga, onde a família está instalada e onde o pastor Lenz é superintendente geral da Igreja Luterana da Livônia, o mais alto posto eclesiástico de seu país.

Em 1779 e 1780, Lenz vive entre Riga, São Petersburgo e Moscou, trabalhando como preceptor. Em 1781, fixa-se em Moscou, ga-

nhando a vida como professor mas, ainda assim, dependendo da ajuda de alguns protetores. Lenz aprende a língua e começa a traduzir textos russos. Continua a escrever e a publicar. A partir de 1788, seu estado mental se deteriora rapidamente. Na noite de 3 para 4 de junho de 1792 (ou 23 para 24 de maio, segundo o antigo calendário russo), morre, aos 41 anos, numa rua de Moscou. Enterrado às expensas de um nobre russo, não se sabe sequer onde fica sua sepultura.

A conturbada existência de Lenz é paradigmática sob muitos aspectos: filho de pastor, destinado ao sacerdócio (uma das poucas formas de sobrevivência para rapazes inteligentes mas sem fortuna, na Alemanha do século XVIII), tenta viver como escritor num momento em que o mercado alemão para os bens culturais ainda não se havia estruturado e dependia basicamente dos mecenas aristocráticos.¹⁴ Sua ruptura com o pai, nunca completamente metabolizada, agravou sua instabilidade emocional. O incômodo que suas atitudes causavam pode ser bem aquilatado pela seguinte passagem das memórias de Goethe:

Mal havia aparecido *Götz von Berlichingen* quando Lenz me enviou no papel ordinário de que habitualmente se servia, uma longa exposição sem o menor espaço em branco, nem nas margens, nem no alto, nem ao pé das páginas. Essas folhas traziam o título *Sobre o nosso casamento*. Se ainda existissem, nos dariam mais luzes do que me deram na ocasião, pois eu não sabia naquela ocasião o que pensar dele e do seu gênio. O objetivo principal desse longo escrito era comparar o meu talento com o seu. Lenz parecia ora subordinar-se, ora igualar-se a mim; mas tudo isso era torneado com tanta alegria e tanta graça que acolhi da melhor vontade o pensamento a que ele me queria conduzir, tanto mais que realmente tinha grande estima pelo seu gênio; no entanto, instei infatigavelmente com ele para que renunciasse às suas divagações e fizesse uso, de modo consentâneo com as regras da arte, daquele talento plástico com que o dotara a natureza. Respondi-lhe amigavelmente e, como ele reclamava a mais íntima das uniões, segundo dava a entender o estranho título daquelas folhas, a partir de então comuniquei-lhe todos os meus trabalhos já terminados ou em projeto. Em troca ele enviou um após outro os seus manuscritos, *O governador* [sic], *O novo Menoza*, *Os soldados*, as *Comédias imitadas de Plauto* e a tradução da peça de Shakespeare que acrescentou como suplemento às suas *Observações sobre o teatro*.¹⁵

A insatisfação de Lenz com as poéticas tradicionais se insere numa insatisfação maior com a forma injusta de estruturação da sociedade, cujos problemas ele procura diagnosticar. Em consonância com o movimento iluminista, cujo objetivo era passar pelo crivo da razão tudo o que diz respeito ao homem,¹⁶ Lenz levanta em suas peças temas como a universalização da educação (*O preceptor*¹⁷); o celibato forçado dos soldados e oficiais e as consequências funestas disto para as moças das cidades onde os batalhões ficam aquartelados (*Os soldados*), a hipocrisia da igreja (*O novo Menoza*). Entretanto, o que é realmente perturbador é o modo pelo qual ele estrutura sua escrita fragmentada, brusca, as idéias se sucedendo sem transição, o que, muitas vezes, tona difícil perceber a ligação entre elas. Talvez a novidade de sua obra fique mais evidente se recordarmos que ele encabeça uma linhagem de dramaturgos que inclui Büchner, Kleist, Wedekind e que *O preceptor* foi adaptado para a cena por Brecht, que aí encontrou um bom material para a discussão a respeito das relações de exploração entre patrões e empregados.

Durante a vida de Lenz, apenas *O preceptor* foi montada: em Hamburgo, em 1778, e em Mannheim, em 1780. Foram os movimentos naturalista, simbolista e expressionista que, interessados pelo caso Lenz, redescobriram suas obras, na esteira do sucesso de Wedekind e da recuperação das peças de Büchner, ocorrida no final do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX.¹⁸

As *Notas sobre o teatro* manifestam o olhar crítico de Lenz sobre a história do teatro, suas divergências em relação à *Poética* de Aristóteles e, como dissemos, sua grande admiração por Shakespeare, utilizado como instrumento de aferição da inanição da dramaturgia clássica francesa.

Lenz compreende o teatro como ocasião de contemplação deste nosso mundo: “olhar, permanecer serenos e olhar” é tudo o que ele pede aos espectadores. Aos autores, ele pede mais: um “ponto de vista” que “leve em conta o gosto popular do passado e o de nossa terra natal”. A luta pela estruturação de um teatro alemão, livre das imposições do bom gosto francês que se acreditava herdeiro dos ditames de Aristóteles, encontra em Lenz um aguerrido combatente. Todos estes elementos se juntam ao culto ao gênio – capaz de abarcar com um

único olhar a natureza como um todo, e apto a expressá-la de forma vigorosa em suas obras. A precedência atribuída por Lenz ao protagonista, em detrimento da hegemonia concedida por Aristóteles ao *mythos*, ou trama dos fatos, ganha relevo, portanto, quando projetada nesta constelação de valores. A precedência do protagonista leva Lenz a questionar também a separação entre os gêneros épico (narrativo) e dramático: “vejo teatro por toda parte”, afirma ele em relação à *Divina comédia* de Dante. Lenz considerava a tragédia uma “epopéia dramatizada”, o que o levou a distender a estrutura dramática, não só pelo rompimento da unidade de ação, com a multiplicidade de tempos e lugares que disto decorre, como pela inserção do ponto de vista do autor, por meio de narradores ou *raisonneurs*.¹⁹

As *Notas sobre o teatro* oferecem ao leitor de hoje instrumentos para a reflexão a respeito da dominação cultural e para a compreensão da estruturação do campo da estética no seio da filosofia, simultaneamente ao delineamento do individualismo, que se acentua com a revolução francesa e com a revolução industrial.

Já no caso de *Regras para atores*, texto, por assim dizer, técnico, que compila princípios úteis ao ofício do ator, o que ressalta é a busca de um instrumental capaz de facilitar o diálogo entre o diretor e os atores e destes entre si e a necessidade de pavimentar a construção formal da harmonia do todo cênico. Ali, Goethe não está em busca das razões que sustentam o tipo de cena que ele quer construir, mas dos meios eficazes para obtê-la.

O pioneirismo do Teatro de Weimar se fez notar a partir de 1756, quando ele se tornou o primeiro teatro alemão a contratar uma companhia permanente. Por ocasião do incêndio que, em 1774, destruiu o castelo ducal, a companhia contratada era a de Abel Seyler, remanescente da aventura do Teatro Nacional de Hamburgo, desfeito em 1767. Com o incêndio, a trupe foi dispensada e apenas as atividades amadoras prosseguiram num pequeno palco construído em casa do mestre de caça da corte, Anton Hauptmann. Além do grupo de nobres que lá se apresentava, havia também na cidade um grupo amador de classe média, liderado pelo único industrial do lugar: Friedrich Bertuch. Goethe,

recém-chegado a Weimar, não se integrou a nenhum dos dois grupos: o dos aristocratas era muito conservador do ponto de vista social e provavelmente não o acolheria de muito bom grado e o dos burgueses era muito conservador do ponto de vista estético e, neste caso, provavelmente Goethe é que não gostaria de a eles se juntar.²⁰

O interesse de Goethe por teatro vinha da infância e se acentuou durante seu período como estudante em Leipzig, onde, além de prosseguir suas atividades como dramaturgo, atuou em algumas peças. Em meados da década de 1770, quando chega a Weimar, seus textos dramáticos estavam começando a fazer sucesso: as mais importantes companhias de teatro da Alemanha tinham incluído em seu repertório a peça *Clavigo* e versões condensadas de *Götz von Berlichingen*. A partir de 1776, Goethe retoma, em Weimar, seu trabalho como ator, já quebrados o gelo inicial e a resistência dos aristocratas à sua pessoa. Aos amadores juntaram-se alguns poucos atores profissionais contratados para dar vida a um repertório escolhido a partir do que já tinha dado certo em outros teatros de corte. Esta fase semi-amadora dura até 1780, quando o mestre de caça Hauptmann constrói, com subvenção do duque Karl August, um novo teatro, em frente ao palácio, e que iria servir à cidade até ser destruído por um incêndio em 1825.

Segundo Carlson,²¹ as condições técnicas do novo teatro eram bastante razoáveis: o palco tinha aproximadamente 7m x 9m de boca de cena, e ali cabiam cinco pares de tapadeiras providas de carrinhos; o fundo se abria para o jardim, onde podiam ser montados efeitos de luz e disparados fogos de artifício, e o teatro dispunha de porão e urdimento com maquinaria.

Depois de algumas experiências insatisfatórias com trupes contratadas, o duque Karl August decide, em 1788, montar uma companhia oficial e nomeia Goethe, recém-chegado de sua longa viagem à Itália, para exercer a função de intendente. Goethe então designa dois subdiretores, um para música e outro para teatro, e seleciona os atores segundo os seguintes requisitos, que considerava essenciais: disposição para rigorosos ensaios e capacidade de compreender e respeitar textos dramáticos de qualidade.

Goethe sabia que sua estratégia tinha que ser apostar no trabalho de conjunto, na medida em que não contava com valores excepcionais entre seus atores, que vinham de companhias diversas, nas quais a preocupação artística ficava, em geral, em segundo plano em relação à necessidade de sobrevivência. Seu método visava a estimular a integração entre os atores, convencê-los de que o exercício é a única forma de alcançar progressos no ofício e combater o estrelismo, fazendo constar, no regulamento que redigiu para o teatro, que os atores eram obrigados a desempenhar os papéis que lhes fossem atribuídos, mesmo que pequenos.

Em 1796, no entanto, cansado das intrigas e picuinhas entre os atores, desanimado com a guerra declarada entre a parte administrativa e a parte criativa da companhia, Goethe pede ao duque que o dispense da função de intendente. A gota d'água havia sido uma briga em que os atores chegaram às vias de fato durante uma apresentação de *Barbárie e grandeza*, de Ziegler. Diante da negativa do duque, Goethe, a contragosto, é obrigado a reassumir suas tarefas.

Duas experiências marcantes neste período consolam Goethe de seus dissabores e o ajudam a consolidar suas teorias sobre a atuação e, de modo mais geral, sobre a estética do espetáculo.

A primeira foi a possibilidade de acompanhar de perto o trabalho do maior ator alemão da época, Iffland, que, devido à guerra contra os franceses, havia sido obrigado a abandonar o teatro de Mannheim e trouxera para Weimar um repertório de doze peças, a maior parte de sua autoria, mas também *Os bandoleiros*, de Schiller, e *Egmont*, de Goethe.²² Iffland impressionava pela versatilidade, pela naturalidade e, sobretudo, pela capacidade de imersão em cada papel: o controle demonstrado sobre cada órgão de seu corpo era tão completo que ele conseguia, assim, camuflar suas deficiências, como observou Goethe.

A outra experiência estimulante para Goethe foi o encontro com Schiller, que, a partir de 1794, se tornou seu interlocutor preferencial no tocante à criação e à reflexão estética. Ambos haviam experimentado os arroubos iconoclastas da juventude, mas, ao longo da carreira, substituíram a rejeição pelo classicismo francês pelo interesse pelos clássicos da Antiguidade greco-latina, discutindo as diferentes possibilida-

des de retomada de seus princípios e estruturando o que ficaria conhecido como o classicismo de Weimar.

Em 1797, esse produtivo diálogo resulta numa parceria teatral: Goethe acompanha o trabalho de Schiller na fase de finalização da escrita de *O acampamento de Wallenstein* e prepara a montagem da peça, a primeira de uma trilogia sobre Wallenstein, o general que, durante a Guerra dos Trinta Anos, planejara se tornar príncipe, traindo seu imperador.

Duas coisas agradaram sobremaneira a Goethe nesta empreitada: em primeiro lugar, poder exercitar em seus atores o sentido rítmico, visto que Schiller havia retrabalhado todo o texto, pondo-o em versos. Goethe atribuía a isto enorme valor, porque acreditava que só a forma poética ressaltava as qualidades de escritor do autor dramático. É com orgulho que ele escreve a Schiller a respeito do naipe de atores masculinos da montagem: “eles declamam os versos rimados como se nunca tivessem feito outra coisa na vida.”²³

Em segundo lugar, *O acampamento de Wallenstein* dá a Goethe a oportunidade de improvisar boa parte da ação, em busca da naturalidade exigida pela situação: soldados de diversos batalhões, sob o comando de Wallenstein, encontram-se num grande acampamento onde comem, jogam, confraternizam e brigam enquanto esperam ordens para seguir para o fronte. Isto acrescenta uma questão interessante à busca de Goethe pela harmonia cênica, construída sobre bases formais, quase geométricas, como mostra a sugestão feita na Regra número 87, de que o chão do palco seja dividido como um tabuleiro de damas para tornar mais precisos os deslocamentos dos atores em cena.

Os problemas que Goethe enfrentava com sua trupe podem ser exemplificados por algumas das críticas que a montagem da trilogia recebeu: movimentação excessiva no palco, sobrecarga de emoção, que provoca espasmos no ator, enfraquece o trabalho e impede que se compreenda o que está sendo dito; sentimentalismo nas passagens líricas e quebra do verso a cada linha, que sujam a interpretação, dispersando a atenção dos espectadores.²⁴ Goethe tinha plena consciência desses percalços e a redação das *Regras* tinha por objetivo estruturar um “catecismo” para doutrinação dos atores da companhia, como demonstram os

temas gerais: recitação, postura física no palco, comportamento nos ensaios e na vida cotidiana.

Em carta de 3 de maio de 1816, endereçada a seu amigo Zelter, Goethe rememora as circunstâncias nas quais foram escritas as *Regras*, que ele designa como “bê-a-bá ou, de forma mais elegante, elementos de Euclides” do ofício do ator.²⁵ Em agosto de 1803, dois jovens, Grüner e Wolff, chegam a Weimar para se integrar à companhia. No intuito de iniciá-los nos princípios básicos da arte do palco antes que os demais integrantes do elenco voltassem de férias, Goethe dita-lhes o que considerava as leis fundamentais da arte dramática. Em 1824, esse rascunho é entregue a Eckermann, que o passa a limpo e faz, junto com Goethe, uma revisão do texto.

O mais importante para a compreensão das *Regras para atores* é reinseri-las no contexto do teatro alemão do final do século XVIII: vindos de partes diferentes do país, cada um com seu dialeto, na maioria dos casos com pouca ou nenhuma educação formal e com um treinamento assistemático no ofício, os atores precisavam ser convencidos da importância do exercício diário, da necessidade da leitura atenta das peças antes de começarem a decorar seus papéis, e do caráter artístico da cena, onde não deveriam se permitir trivialidades como, por exemplo, assoar-se ou escarrar. Também o pequeno número de ensaios para cada peça, destinados praticamente apenas a organizar o andamento da performance em cena, reitera que os atores terão que chegar com seu trabalho praticamente pronto, e, para tanto, é essencial que todos conheçam os princípios básicos sobre os quais sua atuação deve ser estruturada. Para se ter uma idéia da exigüidade do processo de ensaios, lembremos que *O acampamento de Wallenstein* foi ensaiado em seis dias; e a segunda peça da trilogia, *Os Piccolomini*, em dois, sendo que tinha sete atos, pois incluía dois atos de *A morte de Wallenstein*, última peça do ciclo, encenada pouco tempo depois.

Ser treinado por Goethe passou a ser um diferencial na trajetória dos atores que, em geral, ao deixar Weimar, seguiam carreira em grandes capitais. Grüner foi para Viena e Wolff, que Goethe considerava seu aluno por excelência, transferiu-se para Berlim. Goethe procurava acompanhar os progressos de seus ex-alunos, dos quais muito se orgulhava.

O interesse de Goethe pelo teatro não arrefeceu com seu afastamento das funções de intendente e diretor artístico, em 1816. Ele continuou a assistir e a comentar espetáculos e a ter notícias do que se fazia nas cenas de várias cidades, por intermédio de seu filho, de Eckermann e de amigos. Seus aniversários de 1830 e de 1831 foram comemorados, respectivamente, por montagens de *Götz von Berlichingen* e de *Macbeth*.²⁶ O tema era de tanta importância para ele que, discorrendo a propósito das reformas que faria no sistema de gestão do Teatro de Weimar se ainda fosse intendente, “exaltou-se, como raramente lhe acontecia, tendo em vista sua habitual serenidade.”²⁷

Não há dúvida de que, ao fim de sua vida, a situação do teatro alemão já não se assemelhava tanto ao quadro que ele pinta da trupe mambembe, liderada por Melina, no romance *A missão teatral de Wilhelm Meister*.²⁸

A trupe foi acomodada no castelo e Melina lhes deu ordens estritas para se comportarem convenientemente e aprenderem perfeitamente seu papel. As mulheres ficariam alojadas em separado. Ele pregou orientações em todas as portas e ordens em vários locais, acrescentando também o valor das multas que os infratores deveriam depositar numa caixa comum. Este regulamento não foi praticamente respeitado. Exames de oficiais chegaram uns depois dos outros, divertiram-se com as atrizes de modo nem sempre muito fino, debocharam dos atores e subverteram todo aquele regulamentozinho disciplinar, antes mesmo que ele entrasse em vigor. Brincavam todos de pega-pega pelos cômodos, disfarçavam-se, escondiam-se e logo logo os casais já estavam se encontrando pelos cantos. Melina que, de início tinha tentado se mostrar severo, acabou derrotado por todas essas grosserias e, quando o conde o mandou chamar, logo depois, para decidir onde o teatro seria construído, a desordem só fez aumentar. Os jovens senhores inventavam todo tipo de brincadeiras baixas e, encorajados por alguns atores, mostraram-se ainda mais vulgares: parecia que o castelo estava tomado por um exército em delírio: só quando anunciaram o jantar a coisa serenou.²⁹

Muita coisa se transformou no teatro alemão desde que, no *Pandemônio germânico*, Lenz gritou para Goethe, que o abandonara para subir mais e mais em direção ao alto da colina: "Ah! Se tivéssemos ficado juntos!"³⁰ Este grito assinala a fissura, em que mais que nunca nos debatemos, entre a arte como reconciliação e a arte como pungência. Nunca saberemos o que teria acontecido se Goethe tivesse ouvido Lenz. Não é, como lembra Aristóteles, ofício de historiador narrar o que poderia ter sucedido. A esta tarefa só os poetas podem se habilitar. Quer olhem para o Olimpo, quer mergulhem no inferno.

FÁTIMA SAADI

NOTAS

¹ LENZ, J. M. R. *Werke*. Stuttgart: Reclam, 1992, p. 245.

² GOETHE, J. W. *Viagem à Itália. 1786-1788*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 229-230.

³ *Ibidem*, p. 124-125.

⁴ No artigo *Notas sobre o teatro, de Lenz*, procurei ressaltar a conexão entre este ensaio e a tradução da peça de Shakespeare (*Folhetim* n. 2. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998, p. 51-59).

⁵ Tradução de Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1971, 2 v.

⁶ *Op. cit.*, Livro XI, p. 382.

⁷ *Op. cit.*, Livro XIV, p. 463.

⁸ A referência de Mme. de Staël a Weimar está no primeiro volume de *De l'Allemagne* (Paris: Flammarion, 1968, p. 124).

⁹ Ver CARLSON, Marvin. *Goethe and the Weimar Theatre*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1978, p. 13-22.

¹⁰ Carta de Wieland a Merck, 9/9/1776. *Apud* GIRARD, René. *Lenz (1751-1792) Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique*. Paris: Klincksieck, 1968, p. 29.

¹¹ *Apud* MATHIEU, François. Prefácio a LENZ, Jakob Michael Reinhold. *L'ermite de la forêt, un pendant aux Souffrances de Werther*. Trad. François Mathieu. Paris: José Corti, 1990, p. 23-24.

¹² *Apud* GIRARD. *Op. cit.*, p. 32.

¹³ BÜCHNER, Georg. *Lenz*. Trad. Irene Aron. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 121-156.

¹⁴ Norbert Elias analisa esplendidamente este momento no capítulo Da sociogênese dos conceitos de “civilização” e “cultura”, em *O processo civilizatório* (Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990) e em *Mozart, sociologia de um gênio* (Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995).

¹⁵ *Op. cit.*, Livro XIV, p. 463.

¹⁶ Ver o curto artigo de Kant: *Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”? [Aufklärung]*. In: KANT, Immanuel. Rio de Janeiro: Vozes, 1985, p. 100-117.

¹⁷ Ver a excelente tradução de Willi Bolle, Erlon J. Paschoal e Flávio M. Quintiliano (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983).

¹⁸ GENTON, Elisabeth. *Jacob Michael Reinhold Lenz et la scène allemande*. Paris: Didier, 1966, p. 116.

¹⁹ No artigo *Precursores de Brecht*, abordei os traços épicos na dramaturgia de Lenz, relacionando-os com suas idéias sobre teatro (*Folhetim* n. 10. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, mai-ago 2001, p. 42-45) e em “... faremos teatro perfeitamente no inferno” tentei inserir as referências ao fazer artístico, relativamente freqüentes na obra dramaturgica de Lenz, no contexto da estruturação da estética teatral, em curso a partir de meados do século XVIII (*Folhetim* n. 8. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, set-dez 2000, p. 18-31).

²⁰ As informações a respeito das atividades teatrais de Goethe foram extraídas do livro já citado de Marvin Carlson. Cf. especialmente o capítulo 1: “Amateur Theatricals, 1775-1786”, p. 13-50.

²¹ *Op. cit.*, capítulo 2: “Reorganization of the Theatre, 1787-1797”, p. 51-98.

²² Em suas memórias, Iffland relata: “jamais atuei com mais prazer nem mais cuidado que em Weimar. [...] A solícita acolhida de tantas pessoas distintas reavivou em minha alma a chama do fogo sagrado. Recomecei a sentir por minha arte o que outrora sentira.” (IFFLAND, *Mémoires*. Genève: Slatkine Reprints, 1968, a partir da edição de 1823, p. 236).

²³ Ver o terceiro capítulo da obra citada de Carlson: “Wallenstein, Fall 1797-Fall 1799”, p. 107.

²⁴ *Ibidem.*, p. 116, 122, 123, 124, 127 e 128.

²⁵ As informações sobre a redação das *Regras* se baseiam em ROËLS, Claude. Règles pour les acteurs. *La Nouvelle Revue Française* n. 422, Paris, mars 1988, p. 58-62.

²⁶ Cf. Carlson. *Op. cit.*, p. 301, capítulo 7: “Goethe and the Theatre after his departure”.

²⁷ Cf. *Conversations de Goethe avec Eckermann*. Trad. Jean Chuzeville. Paris: Gallimard, 1988, p. 473.

²⁸ Começado em 1775, portanto, antes da chegada de Goethe a Weimar, o romance, que pode ser considerado um *Ur-Meister*, continuou a ser trabalhado até 1786, quando Goethe parte para a Itália e o abandona.

²⁹ GOETHE. *La mission théâtrale de Wilhelm Meister*. Trad. para o francês Pierre Deshusses. Saulxures: Circé, 1994, p. 256.

³⁰ "Goethe! Goethe! Wenn wir zusammen blieben wären!" (*Pandämonium Germanikum*, Ato I, cena 1) In: LENZ, J. M. R. *Werke. Op. cit.* p. 238.



NOTAS SOBRE O TEATRO

Jakob Michael Reinhold Lenz

Utilizamos como texto-base a seguinte edição: J. M. R. LENZ. *Anmerkungen übers Theater – Shakespeare-Arbeiten und Shakespeare-Übersetzungen*. Stuttgart: Reclam, 1976, p. 3-39. Consultamos também a tradução de René Girard e Joël Lefebvre: *Notes sur le théâtre* (Paris: L'Arche, 1972, p. 19-50). Retomamos algumas das notas das edições utilizadas, às quais acrescentamos outras que consideramos necessárias à compreensão do texto pelo leitor brasileiro de hoje. Traduzimos em notas as citações em língua estrangeira, cuja grafia utilizada por Lenz respeitamos.

Na medida do possível, procuramos conservar o tom do original, evitando completar as idéias e frases que Lenz deixa inacabadas e respeitando a pontuação da época, que abusa das suspensões e interrupções do pensamento, simbolizadas por travessões.

O termo alemão *Anmerkung* significa tanto observação, comentário oral e rápido, quanto anotação ou nota de rodapé. Para reforçar o caráter até certo ponto assistemático do texto de Lenz, preferimos traduzir o título por *Notas sobre o teatro*, mas ele também poderia ser traduzido por *Comentários* ou *Observações sobre o teatro*.

NOTAS SOBRE O TEATRO

Jakob Michael Reinhold Lenz

Este texto foi lido numa reunião de bons amigos dois anos antes da publicação de *Arte e gênio alemães*¹ e de *Götz von Berlichingen*.² Como constam dele, talvez, certas observações sobre a literatura contemporânea que, mesmo depois dos dois textos citados, não se tornaram dispensáveis, e mesmo se ele não passa de uma primeira reflexão espontânea de um amador imparcial, vamos comunicar a nossos leitores seus fragmentos.

Meus Senhores,

*Nec minimum meruere decus, vestigia graeca
Ausì deserere –*

HORÁCIO³

O tema de algumas anotações, que acalentei pensando nos senhores, é o teatro.

O valor do teatro é, em nossa época, por demais evidente para que seja necessário justificar esta escolha por meio de uma *captatio benevolentiae*.⁴ No entanto, dada a forma de minha exposição, devo, sem dúvida, agradecer-lhes sua indulgência, pois a minha disposição atual e outros motivos fortuitos não me permitem estender-me sobre o meu objeto nem aprofundá-lo tanto quanto eu gostaria.

Construo em minha imaginação um palco imenso no qual os mais conhecidos homens de teatro do passado e do presente desfilarão diante de nossos olhos. Ali os senhores verão também as maiores obras-primas da Grécia representadas pelos grandes mestres da ação cênica, se quisermos dar fé a Aulus Gellius⁵ e a outros mais. Na segunda seção, se lhes apraz, os senhores verão se materializarem as tragédias de Ovídio e Sêneca, as comédias de Plauto e Terêncio e o grande ator Roscius, que o célebre senhor Cícero cita com muita deferência.⁶ Os senhores verão os três atores que dividem um mesmo papel, as máscaras, descritas tão

minuciosamente pelo senhor du Bos,⁷ todo o aparato apavorante deste teatro; e, contudo, os senhores deverão fazer justiça aos antigos romanos porque a organização essencial de sua cena e de sua platéia que, Deus é testemunha, era formada simplesmente pela nação inteira, tornaram necessários estes aparentes excessos em relação à natureza. Parece-me bastante plausível, a partir da leitura de du Bos, que os Antigos mais cantavam que declamavam suas peças, porque isso se explica de forma bastante natural a partir da origem do espetáculo, que, em seus primórdios, parece não ter sido mais que um hino em louvor do Pai Baco, cantado por várias pessoas ao mesmo tempo. Além disso, os agitados espectadores de uma platéia enorme como aquela seriam muito pouco edificadas caso os atores, entre um soluço e outro, sussurrassem a suas princesas coisas ternas que nem eles próprios conseguiriam ouvir por baixo das máscaras, embora isso ainda aconteça em nossos dias, sem falar de todo o resto.

Mas deixemos a seção latina. Os senhores encontrarão entre os italianos heróis emasculados e outros do mesmo tipo. E já que Orfeu, pelo som de sua lira, imobilizou Cérbero, o cão de três cabeças, por que um cantor ou uma cantora não conseguiria fazer o mesmo com o mais feroz dos críticos? Abro então a quarta seção, e aí aparece – ah! bela obra cênica! aí aparecem os mais terríveis heróis da Antigüidade, Édipo⁸ tomado pelo furor, um olho em cada mão e um grande cortejo de imperadores gregos, de burgomestres, reis e imperadores romanos – com cabelos bem penteados protegidos por redinhas, meias de seda – que se entretêm nos termos mais galantes com suas Madonas cujos vestidos com crinolina e cujos lencinhos brancos são capazes de partir o coração de qualquer cristão, comunicando-lhes a violência de seu ardor e que morrem, entregam a alma irremediável e inevitavelmente, e que se verão obrigados a, caso elas não... Não devo aqui me estender recordando todos os mestres que trabalharam para esse teatro, todos os atores que ali despontaram, o que me custaria muito mais do que custou ao bom papai Homero invocar todos os oficiais gregos e troianos. Basta ler os muitos jornais, revistas, estéticas recheadas de excertos – e, no que concerne aos atores, o bom gosto tornou-se para eles uma segunda natureza, longe da qual eles sufocariam como num clima estranho.

Nesta seção, *Amor*⁹ reina soberano, tudo arfa, suspira, chora e sangra e, fora ele e o encarregado da iluminação, nenhum ator voltou para as coxias sem ter estado apaixonado em cena.

Examinemos agora a quinta sala, que foi o avesso da anterior, embora as épocas esclarecidas tenham conseguido nela penetrar e controlar a barbárie infernal que os poetas tinham disseminado antes e durante o reinado de Elisabeth. Esses senhores tinham tido o topete de pôr a nu a natureza e de apresentá-la ao público casto e puro como Deus a criou. Também o feio Garrick¹⁰ vai deixando pouco a pouco de, com seu ídolo Shakespeare, declarar guerra às conveniências, ao bom gosto e à moralidade, as três Graças da vida em sociedade. Sem tardar, levanto a cortina e mostro aos senhores – o que mesmo? Uma maravilhosa mistura de tudo o que até agora vimos e examinamos, e isso levado a um tal ponto de perfeição que só um olho bem treinado poderia perceber. Sófocles alemães, Plautos alemães, Shakespeares alemães, franceses alemães, Metastasios alemães, em resumo, tudo o que quiserem, visto através de lentes críticas e com frequência reunidos numa única pessoa. O que mais poderíamos querer? Como isto tudo se embaraça, como o *orbis antiquus* de Cluver¹¹ e a heráldica moderna, e o tom, no geral, tão pouco alemão, vibrando de modo tão crítico, de uma beleza tão a propósito – quem tem ouvidos para ouvir que aplauda e o povo que vá para o inferno!

Acabei; construí, o melhor que me foi possível, a toda velocidade e a poder de grandes marteladas, os teatros de todos os tempos e povos; agora permitam-me, senhores, puxá-los pela manga enquanto o restante do público, boquiaberto, fixa os olhos vítreos nos camarotes, como gatos diante do pombal, permitam-me, pois, senhores, ocupar uma hora de seu tempo livre com observações sobre teatro, atores e espetáculo. Não levem a mal este estrangeiro que fala das coisas com uma certa liberdade e minhas palavras –

Com sua permissão, começarei do começo, porque para meu objetivo – meu objetivo? O que pensam os senhores que seja este meu objetivo? Há pessoas que aspiram a dizer coisas novas e a defendê-las com unhas e dentes depois de as terem dito, assim como a maior parte

do público, feita para ser, para sempre, platéia, aspira a ouvir novidades. Visto que aqui não tenho um público deste tipo – não me atreverei a indicar o objetivo último destas observações, o alvo daqueles que integram o meu partido. Talvez quando os senhores se tiverem lançado comigo nesta cavalcada, toquem com ele por si mesmos e então –

Somos todos amigos da arte poética e o gênero humano parece possuir, em todos os recantos deste planeta, um sentido inato para esta língua dos deuses. O que a torna tão sedutora, em todas as épocas, – do meu ponto de vista, é a imitação da natureza, quer dizer, de todas as coisas que, em torno de nós, vemos, ouvimos etcetera, que em nós penetram pelas cinco portas da alma e, em função do espaço que aí encontram, introduzem um maior ou menor contingente de idéias que, nesta cidade, se põem a viver e a produzir, associando-se umas às outras, ordenando-se sob determinados conceitos-chave ou então vagando sem chefe, comando ou ordem, como bem descreveu Bunyan¹² em sua *Guerra santa*. Como soldados bêbados que, não raro, dormem em serviço, acordando na pior hora etcetera, ou como em outros exemplos que se podem encontrar nos quatro cantos do mundo. E eu mesmo estou dando um exemplo disso agora – retomo novamente o fio: eu havia observado que o ser da poesia é a imitação e que isso é muito sedutor para nós – Somos, meus senhores, ou, ao menos, desejamos ser, o primeiro degrau da escala das criaturas autônomas e que agem livremente, e, como vemos em torno de nós um mundo que é a prova da existência de um ser que age com uma liberdade infinita, o primeiro impulso que brota em nossa alma é a ânsia de fazer como ele, no entanto, como o mundo não tem saídas e temos que nos contentar com as coisas como aqui estão, sentimos ao menos um acréscimo de nossa existência, uma certa bem-aventurança em macaqueá-lo, em imitar em escala reduzida a sua criação. Embora, por causa desta tendência fundamental, eu não precisasse invocar uma autoridade, faço questão, segundo a praxe, de apoiar-me num grande crítico barbudo, que, nestas minhas observações, mais de uma vez será trazido à baila. Aristóteles no quarto livro de sua *Poética*:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é próprio do homem, desde a infância. E é nisso que reside a diferença entre ele e os animais. O homem é um animal eminentemente destinado à imitação.¹³

Ainda bem que ele diz: “eminentemente”, senão o que seria dos macacos?

Tenho o maior apreço por Aristóteles, embora não por sua barba, a qual eu, quando muito, junto com Peter Ramus,¹⁴ a quem, no entanto, este capricho custou caro – Visto que aqui ele [Aristóteles] fala de duas fontes, das quais a poesia que inunda a Terra se originou e, no entanto, aponta apenas uma com seu dedo torto, a outra ele esconde debaixo da barba (embora eu também nada possa garantir aos senhores, visto que, para falar francamente, eu ainda não o li inteiro), então surgiu-me uma idéia que pede permissão para apresentar-se à luz do dia, pois guardar para si uma idéia e ter nas mãos uma brasa ardente –

Primeiro ainda uma autoridade. O famoso, mundialmente famoso, Senhor Sterne,¹⁵ que se considera nada menos que um imitador e, porque esqueceu disso em seu sétimo pedido, parece que foi pelo céu castigado de forma exemplar, diz no capítulo 40 de sua *Vida e opiniões...*: “O dom do raciocínio e da construção de silogismos – quero dizer, no ser humano, – visto que nas classes superiores de seres, tais como anjos e espíritos, – tudo se faz, segundo me foi dito, por intuição.”¹⁶

A única diferença é que esta segunda autoridade antecipa-se ao que eu quero dizer e, depois de penhorar minha gratidão à cauda do pavão, da qual roubei esta pluma, eu a empunho e começo.

Nossa alma é algo cujas ações, como as do corpo, são sucessivas, uma após outra. Isto vem do fato de que, do fundo do coração, – até onde se sabe, nossa alma não deseja conhecer nem querer de forma sucessiva. Gostaríamos de penetrar com um único olhar a natureza íntima de todos os seres, com um único sentimento apreender todos os encantos que há na natureza e uni-los a nós. Perguntem a si mesmos, senhores, se não quiserem acreditar em mim. De onde vem a inquietação, quando os senhores agitam, aqui e ali, uma página do conhecimento? De onde vem a trêmula exigência de abarcar o todo com a

razão, o temor paralisante de, ao passarem para a página seguinte, perderem a memória daquela que deixaram para trás? Do mesmo modo, de onde vem, a cada deleite, este ímpeto de apreender o todo e o fastio quando a seu ofegante desejo parece não restar nenhum novo objeto – o mundo se torna pobre para os senhores e os senhores vagueiam em busca de saídas. E, sedentos de calor, perseguiriam até a Via Láctea o mais tênue raio, e, se o irritado Destino os cegasse como a Milton,¹⁷ os senhores mergulhariam nos mundos do caos e da noite, cuja entrada no reino da realidade lhes estaria vedada.

Tranquem o peito, onde mais do que uma costela de Adão se rebela, e voltem para cima comigo, para as luminosas regiões da razão. Procuramos de bom grado simplificar nossos conceitos compostos e por que isso? Porque então a razão pode apreendê-los simultaneamente e de modo mais rápido. Mas ficaríamos inconsoláveis se perdêssemos a intuição e a presença desses conhecimentos, e considero como a segunda fonte da poesia nosso perpétuo esforço para novamente destrinchar nossos emaranhados conceitos e distingui-los, para novamente torná-los evidentes e presentes. O Criador atrelou à nossa alma um bloco de chumbo que funciona como os pêndulos do relógio e que, devido à força que o atrai para baixo, mantém-se em contínuo movimento. Assim, em vez de, junto com o hipocondríaco, insultar aquele amigo fiel (*amicus certus in re incerta*,¹⁸ pois que espécie de rosa dos ventos é nossa alma?) – ele é, espero, uma obra de arte do Criador, destinada a manter coeso nosso conhecimento, até que ele se tenha tornado evidente.

Os sentidos, sim, os sentidos – isto depende, com certeza, do polimento específico das lentes e do tamanho da superfície de projeção, mas mesmo com tudo isso, quando a *camera obscura* tem fendas –

Agora estamos bastante adiantados. Mas uma inteligência pode ser perfeitamente presente e evidente e nem por isto ser poética. Portanto esse não é o ponto ao qual devo me ater para –

Chamamos de gênios os cérebros que penetram imediatamente e vêm de alto a baixo tudo o que se apresenta a eles, de tal forma que o conhecimento tem o mesmo valor, a mesma amplitude e a mesma clareza que se tivesse sido adquirido através da observação ou através dos

sete sentidos reunidos. Proponham a um tal ser uma língua, uma demonstração matemática, um caráter excêntrico, o que quiserem, e antes que os senhores tenham acabado de falar, a imagem já está fixada em sua alma com todas as proporções, a luz, as sombras e o colorido.

Sem dúvida, esses cérebros darão excelentes filósofos, analistas, críticos, que sei eu – e também excelentes leitores de poesia, só que é preciso algo mais antes de eles próprios fazerem poemas – entendam-me bem, fazerem, não copiarem de outros. O espelho, leitor cristão! O que Horácio chama de *vivida vis ingenii*¹⁹ e nós de entusiasmo, poder de criação, força poética, ou melhor, sequer nomeamos. Refletir o objeto, este é o nó, a *nota diacritica*²⁰ do gênio poético que, segundo afirmam, teve, desde o começo do mundo, mais de seis mil representantes, que na balança de Belsazar²¹ talvez ficassem reduzidos a seis, ou se preferirem –

Pois – e os senhores talvez já estejam impacientes por este Pois – a capacidade de imitar não é o que já existe a princípio nos animais – não mecanismo – não eco – não é, para encurtar o caminho, o que há em nossos poetas. O verdadeiro poeta não associa, em sua imaginação, da forma que lhe apraz, o que se gosta de chamar de bela natureza, mas que, com a permissão dos senhores, não passa de natureza fracassada. Ele assume um ponto de vista – e então *ele é obrigado a associar de uma dada forma*. Seria possível confundir sua pintura com a própria coisa e o Criador abaixa seu olhar até ele, como sobre pequenos deuses que, com uma centelha no peito, sentam-se nos tronos da terra e, seguindo Seu exemplo, mantêm um pequeno mundo. Queria dizer – o que era mesmo que eu queria dizer? –

Aqui permitam que façamos uma pequena pausa até a próxima parte, na qual eu, com os grumetes de Colombo, quero trepar no mastro e ver onde isto vai dar. Eu mesmo ainda não sei, mas já pressinto terra, povoada ou não, tanto faz. O Parnaso tem muitos países que ainda não foram descobertos, portanto, dou as boas-vindas ao navegante que também nesta procura viesse a morrer. Vítima para a maior glória do homem! Mártir! Santo!

Na primeira parte desta minha tentativa, defendi com ardor, diante dos senhores, minha opinião de leigo – rapidamente, porém com a

necessária precisão – porque temo que o fogo da juventude absorva a pequena porção de paciência que diviso em meu temperamento e que, para um escritor, especialmente para um crítico – Porque, na prática, a crítica é preferencialmente uma ocupação da razão e não da imaginação, exigindo, por isto, uma grande dose de serenidade –

Por meio de serenas reflexões sobre essas duas fontes descobri que a segunda, a imitação, é comum a todas as belas artes, como também Batt²² – enquanto que a primeira, a observação, deveria, em certa medida, sem diferenciação, ser comum a todas as ciências. A poesia parece distinguir-se assim tanto das artes quanto das ciências por aliar essas duas causas e, com acuidade, tudo examinar, explorar e *descobrir* – e, mais uma vez, através de uma imitação verossímil, tudo produzir novamente. A observação dá a poesia das coisas, a imitação dá a poesia do estilo. Ou o contrário, como quiserem. O belo espírito pode conhecer plenamente a coisa, mas não pode recriá-la fielmente, nem todas as nuances de sua sagacidade podem fazê-lo. Por isto ele nunca passará de um belo espírito e nas mãos de mármore de Longino,²³ Home²⁴ (e quem quiser inclua seu nome nesta lista) jamais oferecerá seu cálice ao poeta. Mas são pensamentos inspirados pela máscara mortuária sobre a penteadeira do pensador – vamos tratar de voltar ao nosso teatro!

Procurar expor a natureza do teatro, deduzir desta pesquisa algumas conseqüências, fortificá-las com bons argumentos e, na terceira parte, novamente defendê-la contra os ataques de nossos adversários, isto é, a totalidade do público refinado, se pudermos transformar o cerco em bloqueio, porque então –

Que o espetáculo é uma imitação e que, por conseqüência, exige um *poeta*, é algo que, com certeza, não se pode contestar. No dia-a-dia (basta indagar do povo, cujo gênio sagaz ainda não se degradou a ponto de deturpar o sentido das palavras) diz-se de um hábil imitador que é um bom ator e, se o espetáculo fosse algo diferente de uma imitação, logo perderia seus espectadores. Ouso afirmar que, excetuando-se as satisfações animais, não há para a natureza humana uma única satisfação que não tenha por base a imitação – incluindo-se a imitação da divindade etc.

O próprio senhor Aristóteles diz –

O que importa agora é saber realmente o que, no espetáculo, é o objeto principal da imitação: o homem? ou o destino do homem? Aqui está o nó a partir do qual se originam duas tramas tão distintas quanto o teatro dos franceses (deveríamos dizer dos gregos?) e o dos antigos ingleses ou, de uma forma geral, o de todas as antigas nações nórdicas, que não estavam sob a influência dos gregos.

Ouçam a definição de Aristóteles para a tragédia e permitam-nos em seguida a audácia de oferecermos a nossa. Tarefa de monta, mas quem pode nos obrigar a usar óculos que não foram feitos sob medida para a nossa vista?

Ele diz no sexto capítulo de seu manual de equitação poética: “É, pois, a tragédia a imitação de uma *ação*, elevada, completa e importante, numa linguagem agradável e variada, segundo a condição dos personagens da ação e não por meio de um relato.”²⁵

Depois ele completa esta definição: “E porque a tragédia é a imitação de uma ação realizada por personagens determinados, que devem ser de constituição diversa, tanto por seus costumes quanto por seus pensamentos, também suas ações são de constituição diversa; então é natural que as ações provenham de duas causas: os pensamentos e os costumes e segundo essas [causas] serão os personagens felizes ou infelizes.”²⁶ Ele se explica em seguida a respeito dessas expressões a fim de evitar mal-entendidos. “Os costumes são a forma pela qual alguém age. Pensamentos são sua disposição de espírito e a expressão deles no discurso.”²⁷ Os senhores podem ver, por esta explicação, que, em nossa linguagem dramaturgica moderna, podemos fundir estes dois termos em um único, integrar um no outro. Caráter: perfil distintivo de um homem em cena. Aristóteles exige, pois, que organizemos a fábula da peça a partir dos caracteres dos personagens da ação, como declara abertamente no nono capítulo: “o poeta não deve apresentar os fatos como eles se passaram, mas como deveriam se passar.”²⁸

Depois de ter reconhecido que o caráter dos personagens que age é a razão de suas ações e, por conseguinte, da fábula da peça, quase devemos nos espantar com o fato de que ele, neste mesmo capí-

tulo, continue nos seguintes termos:²⁹ “O *mais importante* de tudo é a trama dos fatos. Porque a tragédia não é uma imitação de homens, mas de ações, de vida, de felicidade ou infelicidade, visto que a felicidade tem sua razão de ser nas ações e a finalidade da tragédia é uma ação, não uma constituição.” Como se a constituição de um homem pudesse ser apresentada sem que esse homem fosse colocado em ação. Ele é assim e assado, mas como é que eu posso saber, como é que você, caro amigo, pode saber? Você o viu agir? Admitamos que o drama implique necessariamente a ação para tornar evidente a constituição: decorre daí que a ação seja o fim e o *princípio*? E Aristóteles continua: “Eles (os personagens da ação) demonstram, por seus costumes, uma determinada constituição, mas é por suas ações que são felizes ou infelizes. Eles não devem agir para demonstrar seus costumes, mas *os costumes* se tornarão manifestos através das suas *ações*.” (Aristóteles não podia pregar nada de diferente, dados os modelos que tinha diante de si e cuja origem explicarei mais adiante a partir de opiniões religiosas. Aqui está precisamente o vértice invisível sobre o qual repousam todas as magníficas construções do teatro grego, mas sobre o qual nós não poderíamos continuar a construir.) “Os acontecimentos, a fábula, são o objetivo final da tragédia, pois sem ações a tragédia não subsiste, mas subsiste sem caracteres.” *Para nós* é impossível dar-lhe razão, por mais que em seu tempo ele tenha tido razão. A experiência é a atmosfera permanente do filósofo rigoroso, seu raciocínio não pode e não deve se afastar um milímetro dela assim como uma bomba não deve extrapolar o círculo previamente calculado para sua trajetória. Como um destino férreo determinava e regia as ações dos Antigos, elas podiam interessar em si, sem que se tivesse necessidade de buscar ou evidenciar a razão delas na alma do homem. Nós, no entanto, odiamos ações cuja razão não compreendemos, e delas não participamos. É por isso que os aristotélicos de hoje, que se contentam em pintar as paixões sem os caracteres (cujo valor, no entanto, eu reconheço, apesar de deles divergir), se vêem contrangidos a empregar *uma* única psicologia para todos os personagens, a partir da qual podem deduzir de forma hábil e com total liberdade os fenômenos de suas ações e que, no fundo – com a devida vênia destes

senhores – nada mais é do que a psicologia *deles*. Onde fica então o poeta, leitor cristão? Onde fica o espelho? Esses senhores podem até ser grandes filósofos, ter grande conhecimento do homem em geral e das leis da alma humana, mas onde fica o conhecimento do *individual*? Onde o conhecimento que não se afasta enojado, que conserva sempre o mesmo brilho e a mesma capacidade de mostrar a imagem, quer ela tenha sido buscada no peito do coveiro³⁰ ou sob a crinolina da rainha? O que é Grandison,³¹ produto da abstração e do sonho, diante de um Rebhuhn,³² que se posta diante de nós? Para a parte medíocre do público, Rousseau (o divino Rousseau) terá muito mais encanto quando expõe as finíssimas veias das paixões de seu coração e introduz seus leitores de forma vívida na intimidade de coisas que todos já sentiam obscuramente, sem delas conseguirem se dar conta, mas o gênio o estimará ali onde ele sabe *captar*, em meio às armadilhas e ao tecido sedutor do mundo refinado, personagens que, freqüentemente, como Sansão, deixam suas forças no regaço de uma mulher.

Vamos ouvir ainda nosso Aristóteles: “As tragédias da maioria dos modernos não mostram costumes, por isto seus autores são apenas poetas”³³ (em nossa época, estão completamente esgotados ações e grandes destinos, caracteres convencionais e psicologias convencionais. Estamos neste ponto e somos obrigados a bater na mesma tecla; agradeço em nome dos poetas). Ele cita o exemplo de dois pintores, Zêuxis e Polignoto.³⁴ Vou saltar este trecho, evitando estender meu paradoxo a todas as belas artes – no entanto, uma olhadinha rápida – na minha opinião, prezo o pintor característico,³⁵ até mesmo o caricaturista, dez vezes mais que o pintor idealista, para falar de modo hiperbólico, pois é preciso dez vezes mais talento para representar um personagem com a exatidão e a verdade que o gênio emprega para reconhecê-lo do que para elaborar dez anos a fio, com o compasso em punho, um ideal de beleza que finalmente só existe no cérebro do artista que o produziu. Na aurora do mundo era diferente, Zêuxis trabalhou para formar o gosto e os críticos; o traço de Apeles,³⁶ conduzido por um fogo divino, criou, como um deus, a seu talante. É preciso que a idéia de beleza tenha impregnado o ser de nossos poetas – portanto, fora com o reles

imitador que nunca se aqueceu sob este raio, na carroça de Téspis – mas não deve guiar a mão deles ou interromper seu gesto sob pena de o poeta tornar-se o que quiser: um piadista, um dourador de pílulas, um esquentar-cama, um fabricante de confeitos, mas não um artista, um poeta, um criador –

Aristóteles: “Um sinal da verdade da proposição que afirma que, na tragédia, o que mais agrada é a fábula, o desenvolvimento e as peripécias das situações é o fato de que aqueles que se aventuram no terreno da poesia têm mais êxito na dicção e nos caracteres que no entrelaçamento dos fatos, como se verifica com quase todos os nossos mais antigos poetas”³⁷ – isto não quer dizer nada. *Dictione et moribus*³⁸ não deveriam constar da mesma categoria de palavras. Não se trata aqui de caracteres (com barba ou sem barba) rabiscados às pressas, daqueles que proliferam em todos os nossos exercícios de escola nos quais uma semelhança fluida e aproximativa exige da fantasia do espectador o grosso do trabalho – não se trata nem *do famam sequere sibi convenientia finge* de Horácio³⁹ nem de seu *servetur ad imum*,⁴⁰ o que o *Journal Encyclopédique*⁴¹ chama de *soutenir les caractères*⁴² – trata-se de personagens que criam suas próprias ações, que movem por si mesmos a grande máquina, de forma autônoma e inelutável, sem precisar das divindades das nuvens a não ser quando querem transformá-las em espectadores de homens (não de imagens ou de marionetes). Ah, certamente, para isso é necessário um ponto de vista, um olhar da divindade sobre o mundo, que os Antigos não poderiam ter, e nós, para nossa vergonha, não queremos ter. Aristóteles prossegue – da única forma que lhe era possível: “A fábula é, assim, a razão (o princípio) e a alma da tragédia; em segundo lugar vêm os caracteres.”⁴³ É como na pintura: um pintor que besunta com as mais belas cores o papel proporcionaria muito menos prazer do que aquele que desenha uma imagem. (Ele compara então a fábula com o desenho e os caracteres com o colorido?) No entanto, a tragédia é a imitação de uma ação e, através desta ação, também de personagens que agem.”⁴⁴ O contrário –

Só poderíamos reproduzir aqui o que ele diz sobre os sentimentos, a dicção, a melopéia, o cenário, caso quiséssemos nos estender às

dimensões de um tratado. Ocupamo-nos efetivamente de seus princípios dramáticos, da base de seu edifício estético, visto que devemos evidenciar as causas pelas quais nos obstinamos em nelas não nos fundamentar. Passamos ao fundamento shakespeariano de nosso compatriota [Goethe], e queremos ver se o fascínio que ele exerce sobre as cabeças sadias e os corações puros se deve realmente a um *je ne sais quoi*⁴⁵ do qual falam os críticos mais esclarecidos, a um simples acaso, talvez a um planeta, talvez até mesmo a um cometa, porque ele não sabia nada de Aristóteles – e, que diabo, será que a natureza pediu conselhos a Aristóteles quanto ao gênio...?

Mas preciso ainda atacar uma de suas regras fundamentais que só causou tanto estardalhaço por ser insignificante. Trata-se da norma tão temível e tão lastimavelmente famosa a respeito das três unidades. E o que, afinal, significam as três unidades, meus caros? Será a *unidade* que buscamos em todos os objetos do conhecimento, a unidade que oferece um ponto de vista a partir do qual podemos abarcar o todo e dominá-lo? O que podemos querer a mais ou a menos? Se lhes agrada, senhores, enclausurar-se nos limites de uma única casa e de um só dia, por Deus, conservem seus *dramas de família*, seus quadros em miniatura e deixem-nos o nosso mundo. Se atribuem tanta importância ao lugar do qual os senhores não se querem afastar para seguir o poeta, por que não escolheram o ponto fixo de Arquimedes: *Da mihi figere pedem et terram movebo*?⁴⁶ O movimento de um mundo não é um prazer muito maior e muito mais divino do que o movimento de uma casa? E que grande benefício o gênio proporciona ao levá-los às alturas, onde os senhores podem presenciar uma batalha em todo o tumulto, agonia e horror, sem a isto misturar sua vida, sua tranquilidade e seu bem-estar, sem precisarem ser atores nessa cena cruel. Caros senhores, o que mais é preciso para conduzi-los à bem-aventurança? Como seria possível tornar as coisas ainda mais confortáveis para os senhores? Só olhar, permanecer serenos e olhar – é tudo o que lhes pedimos. Por que motivo os senhores não querem permanecer nesta estrela e contemplar o mundo aqui em baixo? Por medo infantil de quebrar o pescoço?

O que significam as três unidades? Posso apontar-lhes cem unidades que, todas, serão sempre uma. Unidade de nação, de língua, de

religião, unidade de costumes – e o que isso acarreta? Sempre a mesma coisa, sempre e eternamente a mesma coisa. É preciso que o poeta e o público sintam a unidade, não que a classifiquem. Deus é Uno em todas as suas obras, e o poeta também deve sê-lo, por grande ou pequeno que seja seu raio de ação. Mas, fora com o mestre-escola que bate com a palmatória nos dedos de um deus.

Aristóteles. A unidade de ação. *Fabula autem est una, non ut aliqui putant, si circa unum sit.*⁴⁷ Ele sempre separa a ação e o personagem principal que realiza esta ação e que, *bongré malgré* [sic],⁴⁸ deve se inserir na fábula, como cordas de navio no buraco de uma agulha. Voltarei ao assunto; entre os antigos gregos era a ação o que o povo se reunia para ver. Entre nós é a seqüência de ações que se sucedem como trovoadas, que se escoram e realçam umas às outras, e que devem convergir num grande todo que, a partir daí, constitui nada mais, nada menos que o personagem principal que se destaca no seio do grupo dos demais personagens. Também entre nós *fabula est una si circa unum sit*. Que culpa temos nós se não conseguimos mais encontrar nenhum prazer em ações descosidas e se já estamos velhos para desejar ver um todo? Que culpa temos nós se queremos ver homens onde eles só viam o destino inexorável e seus misteriosos influxos? Ou os senhores temem ver um homem?

Unidade de lugar – ou deveríamos dizer, unidade do coro, porque era bem isso. No teatro grego, as pessoas aparecem a propósito e ninguém se scandaliza com o fato. Porque nós nos regozijamos com o simples fato de elas estarem ali – porque o coro está ali para isto, e nós nos regozijamos com o fato de que eles têm que vir, e na cabeça de um amigo rapidamente se estabelece a relação entre a *causa prima e remotior*⁴⁹ da vinda de seu amigo, quando ele o estreita nos braços.

Unidade de tempo – na qual Aristóteles vê a diferença essencial entre a tragédia e a epopéia. No fim do quinto capítulo: “A epopéia e a tragédia se assemelham em um ponto, ambas são uma imitação de ações nobres, por meio de palavras. Porém diferem pelo fato de que a epopéia tem metro único e forma narrativa. A tragédia, quando possível, se limita a um período do sol, enquanto a epopéia não tem limite de tempo.”⁵⁰ Os dez anos que dura a guerra de Tróia não são um período tão bem determi-

nado quanto *unus solis ambitus*?⁵¹ Aonde, caro crítico, o senhor pretende chegar com essa *differentia specifica*?⁵² Salta aos olhos que, na epopéia, é o poeta quem está em cena, enquanto que, no teatro, são seus heróis. Por que então separamos da tragédia a palavra *representar*, único predicado que convém a este sujeito? A tragédia representa, a epopéia narra: mas, francamente, nas nossas tragédias atuais nada mais é representado.

Quando consideramos o destino do gênio (falo de escritores), vemos que, o seu é o mais assustador, o mais triste, entre todos os filhos da Terra. Falo honestamente, a partir das maiores criações dos tempos de hoje e dos tempos de outrora. Quem os lê? A quem aproveita o que escrevem? – Quem os digere? Quem sente o que eles sentem? Quem percebe a corrente invisível que cinge toda a sua grande máquina sem nunca deixá-la partir? Qual dos gênios lê o outro como tal? – Em meio às mais límpidas visões dos poderes encantatórios do outro e de seus efeitos e, em meio às batidas de seu coração, emergem milhões de pensamentos não invocados – tua página crítica – teu romance inacabado – tua carta – freqüentemente até a roupa de baixo – e adeus às mais doces ilusões, e então ele se agita novamente na areia um momento antes de mergulhar num mar de luxúria. E se o gênio lê “ai de mim!”⁵³ como é que o filisteu lê a mesma coisa? Onde está a vívida representação dos mil variados detalhes, de suas ligações, de suas divinas impressões? O que pode o poeta épico fazer para prender nossa atenção, forjar suas galeras e então zarpar com elas? Derramar uma dose de espírito que se cria milhares de vezes (veja-se Fielding e outros) ou, como Homero, cego, desprezar o público e cantar para si próprio? É ótimo quando o destino atende aos desejos do dramaturgo. Mas é péssimo quando os atende apenas pela metade. Sou lido e a cabeça é tão doente ou tão limitada que todas as minhas imperceptíveis pinceladas passam ao largo, sem ao menos confluírem num quadro. Consolo-me! Não é nada! Eu não queria mesmo ser lido. Olhado. No entanto, sou representado e fracasso – então gostaria de arrojá-lo ao fogo a paleta e as cores, muito intimamente perturbado, com se uma liga de beatas falasse mal de mim pelas costas. Sou eu um malvado? E sou então – estala os dedos – o que os senhores querem fazer de mim?

Mas como eu poderia merecer (diz o artista) oh, como! um muito esplêndido agradecimento? uma abençoada paga por todos os esforços, todos os medos todas as paixões, como nada, nem monumentos nem pensões – cujo caminho o artista nunca quis conhecer – mas minhas idéias realizadas, feitas de forma vívida. Para ver o todo e seu efeito como eu o idealizei – oh protetores das artes! Mecenas! Oh augustos! *Non saginandi*⁵⁴ – só lugar para apresentar nosso teatro e os senhores se tornariam espectadores. O povo todo. Então os senhores deverão desempenhar seu papel diante do povo no teatro do mundo sem se deixar picar pela fama – onde os senhores querem perpetuar-se mais do que aqui? Horácio propõe o *carmen lyricum*,⁵⁵ mas percebe, digo-lhes, que seu renome morre com o eco, é apenas eco, nunca tornado visível, nunca transmutado no movimento do coração. Roma não chorou por César como o fez Shakespeare.

Também vemos em que o poeta dramático supera o poeta épico: ele toma o caminho mais curto até seu objetivo: tornar vívido seu grande quadro, se ele tem a mão segura, vibra na pulsação da natureza, levado pelo gênio divino. Juiz dos vivos e dos mortos. – Ele não precisa interessar os sentidos com gracejos e lantejoulas, isso o pintor de cenários faz por ele, ufanando-se de todas as formas de arte, já ofuscado pela mágica luz, com a qual desperdiça-se tanto; ele nos levou aonde quis, sem fazer outros gastos além daquilo que ele gasta de bom grado: seu gênio. Ele apresenta centenas de coisas, que não podem ser aqui enumeradas – e como pode voar mais e mais alto! Ai de mim, que devo revelar os segredos de nossa arte, de seus encantos, descerrar a cortina que os abriga em suas dobras de forma tão bela e cheia de pudor, e que, talvez, eu tão pouco tenha revelado. Hoje, quando o homem quer apreciar, sem abrir a goela, deve Vênus Urânia transformar-se numa coquete – adiante! Vingança!

Assim, abalamos um pouco os fundamentos do teatro aristotélico e podemos temer – Mas tentemos agora, na outra ponta da cadeia, escalar o edifício dos franceses e interrogar nossa sã razão e nosso bom senso.

O que nos legaram os alunos da última série dos colégios jesuíticos? Mestres? Vejamos. Os italianos tiveram um Dante, os ingleses, Shakespeare, os alemães, Klopstock, os quais já consideravam o teatro

segundo seu próprio ponto de vista, não sob o prisma de Aristóteles. Nada de torcerem o nariz porque a epopéia de Dante aparece aqui, eu vejo teatro por toda parte, teatro em movimento, céu e inferno, o análogo da época dos monges. Nenhuma limitação de espaço e tempo e, francamente, se não nos querem conceder um lugar sobre a terra, então faremos teatro no inferno. O que Shakespeare e Klopstock fizeram em seu *bardiet*,⁵⁶ todos nós sabemos, os franceses, no entanto, estremecem ante tal falta de senso, como Voltaire que, em sua polémica contra La Motte⁵⁷ gaguejava meio embriagado coisas que nem ele mesmo seria capaz de justificar: *Les français sont les premiers qui ont fait revivre ces sages règles de Théâtre, les autres peuples – Mais comme ce joug était juste et que la raison triomphe enfin de tout* –⁵⁸

Não seria nada demorado demonstrar que as peças francesas correspondem às regras de Aristóteles. Eles levaram estas regras a um ponto tal, que qualquer homem, em sã consciência, se angustia diante delas. Em nenhum lugar do mundo existem pessoas que observem de forma mais obsessiva as três unidades: o nó arbitrário da ação foi levado a tal ponto de perfeição pelos tecelões franceses que temos que admirar sua astúcia, capaz de emaranhar os acontecimentos mais simples e naturais de uma forma tão esquisita que nunca nenhuma boa comédia foi escrita em nenhum país estrangeiro sem que já tivesse sido apresentada, cada vez numa variante, por cinquenta de seus melhores cérebros. Como Aristóteles, eles consideram que o que distingue o drama é que ele se estende por vinte e quatro horas e *suavi sermone*,⁵⁹ vide sua definição. A função da narrativa na tragédia e na epopéia é-lhes indiferente e, como Aristóteles, eles não apenas consideram secundários os caracteres como não querem sequer admiti-los na tragédia, como explicou muito direitinho Madame Dacier.⁶⁰ Por desgraça, esta boa senhora entendia por caracteres apenas máscaras e caretas, mas o que podemos fazer?

Se as peças francesas, em sua maioria, são talhadas segundo as regras de Aristóteles – e de seus intérpretes – se nós, antes, resmungamos contra a teoria e se agora, aqui, na prática – o que nos resta fazer? O que, exceto deixar agir a natureza que constrói, como Virgílio descreve Dido:

Talis Dido erat, talem se laeta ferebat
Per medios, instans operi regnisque futuris.
Tum foribus divae media testudine templi
Saepta armis, solioque alte subnixa resedit
Iura dabat, legesque viris, operumque laborem
Partibus aequabat iustis...⁶¹

É verdade que nas peças francesas (como nos romances) os senhores perceberão uma certa semelhança na fábula, o que causa uma repugnância indescritível à pessoa muito lida ou muito vivida. Uma prova irrefutável de trabalho artesanal. Pois a natureza é múltipla, em todos os seus efeitos, enquanto que o artesanato é simples, e só o sopro da natureza e a flama do gênio, para nosso consolo, nos compensam com alguma variedade. Não temas, estimado público, se constróis elevados diques, fronteiras longínquas, não temas ser submergido pelos aprendizes de poetas. Eles não amam os campos abertos, sentem-se melhor sob as muralhas da fabricação artesanal. Não é uma ninharia preparar armadilhas para o coração, enfeitiçar milhares de cabeças e fazer com que nos sigam de bom grado. As intrigas francesas, de que eles têm grande sortimento, que eles alteram, enriquecem, remendam como as sucessivas modas, não acabam por se tornar a cada dia menos interessantes e mais desgastadas? Acontece com os poetas dramáticos deles o mesmo que com os engraçadinhos de certos grupos, que na primeira meia hora são suportáveis, na segunda começam a se repetir e na terceira ninguém mais quer ouvir, exceto eles próprios. Assisti recentemente a uma longa comédia que girava em torno de um único jogo de palavras. Aceitável quando os "*trifles light as air*"⁶² são de autoria de um Shakespeare; mas, quando a intriga constitui o essencial da peça e a confusão repousa numa única palavra, a peça não vale mais do que um trocadilho. Mas de onde vem esta reluzente pobreza? A graça espirituosa de um Shakespeare não se esgota, ainda que ele tivesse escrito muitíssimas outras peças. Essa pobreza provém – permitam-me dizer isto aos senhores aristotélicos – provém da semelhança dos personagens, *partium agentium*,⁶³ enquanto que a variedade dos caracteres e das psicologias é o reservatório da natureza. É aí que vibra a varinha de

condão do gênio. E só ela determina a inesgotável variedade de ações e acontecimentos do mundo. Só um Alexandre, e depois dele ninguém mais, e nem todo o furor dos cérebros paralelos e dos autores de biografias paralelas será capaz de produzir uma cópia perfeitamente fiel dele. A mania dos paralelos trai as pessoas e forma um elemento particular da individualidade delas.

Não é nenhuma calúnia (não sei se nas sociedades ocorre o mesmo) afirmar que não há caracteres na cena dos franceses. Seus heróis, heroínas, burgueses, burguesas têm todos o mesmo rosto, e a mesma forma de pensar, do que resulta uma grande uniformidade na ação. Nas comédias, alguns traços caricaturais isolados não chegam sequer a esboçar caracteres, constituem lugares comuns personificados sobre a avareza, não personagens; uma mocinha cheia de não-me-toques e um rapazinho, que poderiam até trocar de papel um com o outro, não chegam a formar um par de namorados. Procurei consolo nas assim chamadas peças de caracteres e ali encontrei tanta semelhança com a natureza (ou ainda menos) quanto nos participantes de um baile de máscaras.

Assim toda a superioridade dos franceses repousava na construção da fábula, no arbitrário entrelaçamento das ações, que o poeta baseava em sua própria disposição de espírito. Sua peça (e falo aqui das obras-primas) não é uma pintura da natureza, mas de sua própria alma. E então, na maior parte dos casos, o panorama não é dos mais alentadores. Se há nele alguma substância, perceberemos, em cada uma das marionetes que ele faz saltar e acenar com a cabeça diante de nós, seus próprios ditos espirituosos, suas alusões, suas paixões e seu modo de ver as coisas. Eles participam de uma dança arbitrariamente composta, na qual todos, um após o outro, se apresentam para depois cumprimentar obedientemente e retirar-se. Uma dança tal que, como as contradanças, pode ser mais uma vez emaranhada, entrelaçada, desmanchada até que, por fim, dançarinos e espectadores percam a paciência. Ou então o cérebro do poeta já está tão ressequido que, nesse caso, ele compila reminiscências escolares de Lucano e Sêneca ou pede um empréstimo a Eurípides e Plauto que têm, no mínimo, o mérito da erudição, e coloca tudo em belos e fluentes versos, *suavi sermone*. Ou,

se tudo lhe falta, refugia-se no caráter francês, que é sempre o mesmo – e realmente a suma ou o máximo de todos os caracteres humanos. Ele faz seu herói extremamente apaixonado, extremamente magnânimo, extremamente colérico, tudo junto e ao mesmo tempo; são estes os caracteres que todos os poetas e atores estudam incansavelmente, pintando-os da mesma forma que se aplica ruge no rosto: isto é, sem levar em consideração a pessoa.

Digo: o poeta pinta a peça toda a partir de seu próprio caráter (o caso referido acontece apenas entre os franceses que não têm nenhum fundo, nenhum caráter.) Assim os heróis de Voltaire são quase todos tolerantes livres-pensadores, os de Corneille são Sênecas. O mundo inteiro adota o tom de suas aspirações, o mesmo ocorrendo até com Rousseau em sua *Heloísa*, o melhor livro já impresso em caracteres franceses. Por mais que ele se modifique, por mais que ele saiba tomar a forma dos personagens para se esconder, não posso mentir, sempre há algo que assoma por baixo da peruca – e era isto que eu queria que desaparecesse para que eu pudesse mergulhar naquele mundo de ilusão e sorver o néctar no Palácio de Armida.⁶⁴ Fechando agora o parêntese, voltemos ao teatro. O próprio Voltaire percebeu que a uma fábula arbitrariamente organizada, baseada apenas nas aspirações do poeta (e freqüentemente em suas angústias de criador e em sua sanha de autor) e não nos caracteres, faltam a graça e os atrativos capazes de proporcionar diversão e alimento a um segundo olhar, mesmo depois que nossa curiosidade já foi satisfeita. Ele tenta conseguir isso como uma coquete experiente procura agradar por meio de adornos. A dicção, a simetria e a harmonia dos versos, a própria rima, pela qual ele é capaz de se deixar martirizar. Pradon e Racine escreveram cada qual sua *Fedra*.⁶⁵ *La conduite de ces deux ouvrages*, disse ele, *est à-peu-près [sic] la même. Il y a plus: les personnages des deux pièces se trouvant dans les mêmes situations, disent presque les mêmes choses; mais c'est là qu'on distingue le grand homme et le mauvais poète, c'est lorsque Racine et Pradon pensent de même, qu'ils sont le plus différents.*⁶⁶ Notem bem: Racine e Pradon. Numa das peças posta-se apenas Racine sobre o palco, na outra, apenas Pradon. Mas quem chamou estes dois senhores? Eles poderiam ter esperado a peça terminar.

Admitindo-se que esta corporação possua uma dose considerável de conhecimento do coração humano e que consiga despertar paixões, algo mais que curiosidade, enquanto que, em geral, é a ardente imaginação dos espectadores que tem que fazer o grosso do trabalho, dispondo apenas de belas palavras engalanadas como diante de uma puta enfeitada, o melhor a fazer – auscultem a si mesmos, senhores! Ao sair do teatro o que restou delas em seu coração? Fumaça, que o vento leva. Os senhores desconfiaram da arte do poeta, ficaram de olho em seus dedos, mas, dizem os senhores, é só uma comédia, e quem era mesmo aquela ali no segundo camarote? E daí? os senhores põem as mãos na cabeça, caso tenham prestado atenção na peça, e eu lhes digo, em confiança, que uma peça dessas cansa mais a cabeça do espectador do que a cabeça dos atores e a dos poetas tomadas em conjunto, porque o espectador tem que completar o que –

Sim, se depois de cada peça o autor em pessoa entrasse em cena e fizesse uma avaliação da peça, *remarques*⁶⁷ que defendessem a verossimilhança de suas invenções e de seus sonhos, e se levasse os senhores *per syllogismum*⁶⁸ a reconhecerem que sua peça é bela. No entanto, ficasse sempre em dúvida e isto é o mais irritante que alguém pode levar para casa ao sair de uma peça.

Para condimentar um pouco esta parte árida do raciocínio eu gostaria de –

Voltaire e Shakespeare foram rivais a respeito da morte de César. A cidade toda sabe disso. Eu gostaria de dizer que uma vez um passarinho se protegeu sob as asas de uma águia e depois saltou-lhe sobre o dorso dizendo: ‘*Quo me Bacche rapis tui plenum?*’⁶⁹ Depois – a história é divertida – um conhecido crítico aplaude: “*il nostro poeta ha fatto quel uso di Shakespeare che Virgilio faceva di Ennio.*”⁷⁰ Queiram agora considerar a prudência com que isso foi feito – e que ele se contentou em trazer para a cena pátria a severidade dos ingleses, não sua ferocidade. Eu não teria nada a objetar desde que me permitissem traduzir prudência por impotência e a dura expressão *ferocità* por gênio, e a moral seria: Quando a raposa não pode alcançar as uvas –

Não serei eu a lançar-me num paralelo detalhado entre *Julius Caesar* e *La mort de César*. De minha parte, não compararei a construção da

fábula, o agrupamento dos personagens, a preparação e a oscilação das situações nas duas peças – nada direi de Portia, que Voltaire não achava digna – nada direi do parentesco próximo entre César e Brutus, que ele, como um retalho azul numa roupa verde, ele – Não, quero apenas comparar os dois poetas nos trechos em que eles fazem falar o mesmo personagem na mesma situação, para mostrar que “*c’est lorsque Racine et Pradon pensent de même qu’ils sont le plus différents.*”⁷¹

Tome-se o monólogo de Brutus, quando o grande feito ainda repousa em embrião em seu cérebro, depois é amadurecido pelo destino e então força todos os obstáculos e nasce completamente armado, como Minerva. Esse encaminhamento de uma importante decisão numa alma – Voltaire talvez não tenha visto. Primeiro Shakespeare, meus senhores!⁷² Seu Brutus passeia calmamente no jardim numa noite em que a tempestade parece querer engolir céu e terra. Ele intui pelo movimento das estrelas a proximidade do dia. Não pode esperar que amanheça e ordena a seu criado que acenda uma tocha. “Tem que ser por sua morte... De minha parte, não tenho o menor motivo para tanto, mas em benefício de todos”⁷³ – Ele filosofa ainda, delibera ainda, calma e friamente, enquanto a natureza inteira preludia a iminente sinfonia que agitará seu coração. Lúcio traz-lhe um bilhete⁷⁴ que encontrou na janela. Brutus decifra-o à luz dos relâmpagos. “Fala – bate – corrige – tu dormes, Brutus...”⁷⁵ – Ah, ele amadurece, amadurece a terrível decisão: “Roma! Eu te prometo.”⁷⁶ Lúcio diz a ele: amanhã é dia 15 de março, dia da coroação de César. Brutus manda-o lá fora. E agora o parto doloroso da decisão, em poucas e horríveis palavras: “O tempo que escoo entre a concepção de um ato horrendo e a sua execução é como um sonho aterrorizante: o espírito⁷⁷ se aconselha então com os instrumentos mortais e a constituição do homem se assemelha a um reino onde fermenta a insurreição.”⁷⁸ Lúcio anuncia a chegada dos conjurados – chegamos lá – todos eles – eles podem entrar – a recepção é lacônica, heróis honestos, afinados pelo mesmo tom, que se compreendem a um sinal. Cássio quer que eles jurem (a cólera vertiginosa). Brutus: “Juramento algum! Se o destino do gênero humano, o sentimento profundo da liberdade agonizante são razões por demais fracas, que cada

um volte para sua cama⁷⁹ – para que copiar?⁸⁰ Que os senhores mesmos leiam o trecho todo que não se deixa cortar em pedaços. “Rapaz! Lúcio! Dormes tão profundamente?”⁸¹ Quem não notar aqui o serafim de Addison⁸² que, nas asas da tempestade, transmite ordens divinas – aquele que, lendo isso, não sentir o orgulho da natureza humana inflar seu peito e não sentir toda a amplitude da palavra: “homem” – ...

Mas tratemos de visitar o Brutus francês!

Desde o primeiro ato ele revela a César tudo o que pensa, diz-lhe na cara que ele é um grande inimigo dos romanos, mais perigoso que os partos⁸³ e que abomina a afeição que César tem por ele; no segundo ato ele começa imediatamente a bradar contra Antônio, que não lhe pediu nada além de uma entrevista com César, e Antônio, ou antes – brada novamente contra a virtude romana: “*Tu veux être un héros, mais tu n’es qu’un barbare.*”⁸⁴ Depois ele sai, muito colérico e – observem, senhores, como a garrafa de champanhe começa a borbulhar quando a rolha é retirada: “*Quelle bassesse (Brutus) o ciel! Et quelle ignominie, Voilà donc tes soutiens* (até a última gota) *Voilà vos successeurs, Horace, Decius* (resumindo: ele invoca em seu socorro todos os heróis da antiga Roma em ordem cronológica e Pompeu responde-lhe *in loco*). *Que vois-je grand Pompée – Tu dors Brutus – Rome, mes yeux sur toi seront toujours ouverts* (jogo de palavras) *Mais quel autre billet*”⁸⁵ (ha, ha, todos de uma vez e no mesmo lugar. Tivemos todos a idéia de ornamentar a estátua de Pompeu e predissemos que ele os encontraria lá. É assim que se deve embelezar a história. A janela – que vulgaridade! Mas a estátua de Pompeu – por que ele não as enfiou em sua boca, como os antigos pintores faziam com suas legendas?)

Agora vêm até ele os conjurados. Cimber empunha a trombeta épica – quem tiver vontade, deve comparar sua declamação com a narrativa de Casca em Shakespeare. E o que faz Cássio a respeito? Ele faz um sermão e Brutus faz uma refinada glosa filosófico-crítica a propósito da biografia do antigo Catão de Útica. *Sa mort fut inutile – et c’est la seule faute où tomba ce grand homme.*⁸⁶ Aí o sermão prossegue por duas páginas, um diz, com outras palavras, o mesmo que o outro disse antes dele, subitamente Brutus se exalta e, porque o ato já está chegando ao

fim: “*Jurez donc, diz ele, jurez avec moi, jurez, diz ele, sur cette épée, par le sang de Caton* (apesar da asneira que ele fez outrora) *par celui de Pompée*”, e Cássio jura com ele e Brutus caminha em direção à estátua de Pompeu e jura novamente e – já estão fartos, meus senhores? – *allons, préparons nous, c’est trop nous arrêter.*”⁸⁸ –

O que posso fazer? – Devo comparar diante dos senhores também os discursos fúnebres? – Acho, e já o disse muitas vezes, que, se me permitem esta metáfora química, devem ser colocadas apenas algumas gotas de cada ácido na solução para ver qual deles é mais forte e expulsa o outro do recipiente. E já que há criaturas e leitores de todos os tipos, também deve haver escritores – mas Signor Conte, que o senhor como um crítico tão esclarecido: *il nostro poeta ha fatto quel uso di Shakespeare che Virgilio faceva di Ennio – quo nunc se proripit ille?* (Virgílio).⁸⁹

Mais algumas palavras sobre o Aristóteles. Espanta-me que seja precisamente na tragédia, onde tudo acontece por meio de personagens que agem, e que poderia ser chamada de epopeia dramatizada, que ele atribua tão pouca importância aos caracteres, e eu não poderia aceitá-lo, se não encontrasse a razão para isso mais profundamente em nada menos que o *ethos*⁹⁰ do teatro.

Os espetáculos dos Antigos eram todos muito religiosos e isto não era de espantar, pois sua origem tinha sido o serviço divino. Como para eles o *fatum*⁹¹ era tudo, acreditavam incorrer em grande falta ao deduzir ações dos caracteres, e recuavam de pavor a esta simples idéia. Era servir aos deuses, reconhecer a terrível força do destino, tremer diante de seu cego despotismo. Daí ser Édipo um assunto muito conveniente para o teatro, enquanto que Diomedes⁹² já não era representado de tão bom grado. O sentimento principal a ser suscitado não era a consideração pelos heróis, mas o medo cego e servil diante dos deuses. Como poderia Aristóteles pensar algo diferente: *secundum autem sunt mores*.⁹³ Digo: medo cego e servil, falando a linguagem da teologia. Na linguagem da estética, este medo era o que dava à tragédia dos antigos este gosto de coisa passada, o sabor amargo que era o único capaz de agitar suas paixões. Desde sempre e em todas as épocas, os sentimentos, as emoções e as paixões dos homens se mesclaram a suas concepções religiosas; um homem sem reli-

gião não tem sentimentos (coitado!), um homem que tem uma religião pervertida, tem sentimentos pervertidos e um poeta que não contribuiu para fundar a religião de seu povo é menos do que um músico de feira.

Em que resulta o *Édipo* do senhor Voltaire, o seu "*impitoyables dieux, mes crimes sont les vôtres*"?⁹⁴ Deus me perdoe, todas as vezes que ouvi isto, segurei piedosamente meu chapéu com as duas mãos e implorei a misericórdia divina para o pobre ator que teve que dizer essas blasfêmias pelo simples fato de as ter aprendido. E o que, nos gregos, me teria arrancado do peito, entre soluços, enorme compaixão, feito pelos franceses, petrifica meu coração de tão repugnante. Quem? O quê? Édipo? isso aconteceu mesmo? Se aconteceu, por que os senhores trazem isso à cena como se passou, e não, como o próprio Aristóteles exigia, como poderia ter se passado? Entre os gregos, Édipo tinha que se tornar um monstro de infortúnio, porque Jocasta havia irritado Apolo por sua indiscrição e havia perdido de vista o temor que lhe devia demonstrar. Mas, entre os franceses, Édipo deveria ter merecido seu infortúnio, ou então desaparecer de cena. No mínimo, poeta, lança-me uma tábua à qual eu possa me agarrar, caso queiras me conduzir a estas alturas. Exijo respeito. Não admito que tortures um homem sem dizeres por quê.

Assim, para definir os limites de nossa tragédia com mais precisão do que até agora foi feito, e em sua analogia com nossas concepções religiosas e com toda a nossa forma de pensar e de agir, devemos abandonar o ponto de vista de Aristóteles. Para assumir o nosso ponto de vista, devemos consultar o gosto popular do passado e de nossa terra natal, o gosto popular de hoje em dia que permanece e permanecerá o gosto popular. E aí constato que, para as tragédias e para as *Staatsaktionen*,⁹⁵ tanto faz, esse gosto sempre está a ponto de bradar (gostem ou não os estetas): "É um camarada! São os camaradas!" Com a comédia a história é outra. Diante do menor acontecimento divertido, burlesco e inesperado da vida cotidiana, os rabugentos se põem a gritar virando a cara: "Comédia! Isto é uma comédia!", gemem as velhas. O principal sentimento na comédia é sempre a ação; o principal sentimento na tragédia é sempre o personagem, autor de suas ações.

O que é o contrário do que Madame Dacier disse em seu prefácio a Terêncio; beijo-lhe as mãos cortesmente nesta oportunidade.

Portanto, entre nós, a tragédia nunca foi, como para os gregos, o modo de transmitir à posteridade acontecimentos notáveis, mas personagens notáveis. Para aqueles, tínhamos crônicas, canções de gesta, celebrações; para estes, espetáculo, drama. O personagem com todos os seus coadjuvantes, interesses, paixões, ações. E quando o personagem morria, acabava a peça, a menos que sua morte projetasse sobre ele uma luz ainda mais viva. É por isto que, muitas vezes, nossos autores dramáticos mais antigos nos fazem atravessar, sem choque, muitos anos num único ato: eles nos querem mostrar o personagem por inteiro em todas as circunstâncias de sua vida: Hans Sachs tem tão poucos escrúpulos em mostrar sua paciente Griselda⁹⁶ em um único *ato* ser pedida em casamento, casar, engravidar e dar à luz que, no prólogo, ele adverte os espectadores contra a ilusão por demais intensa e assegura-lhes, dando-lhes sua palavra de honra, que todas as coisas foram arranjadas de forma que nada de mal aconteça a ninguém. De onde provém a confiança na imaginação de seu público? Do fato de ele ter a certeza de que eles se reuniram com o mesmo objetivo que o fez entrar em cena: mostrar um homem, não fazer passar um quarto de hora.

O mesmo acontece com as peças históricas de Shakespeare: que eu preferiria chamar de peças *de caracteres*, se a palavra não fosse usualmente tão mal empregada. A múmia dos antigos heróis, que o biógrafo conserva com unguentos e ervas, mas à qual o poeta insufla seu espírito. Ele se levanta novamente, o nobre defunto e, transfigurado de beleza, sai dos livros de história e vive conosco uma outra vez. Oh, onde encontrarei palavras para expressar minha afeição pelos mortos ressuscitados? – não deveríamos segui-los com alegria até Alexandria, até Roma, em todas as peripécias de sua vida e conservar isso para nós – felizes os olhos que te viram. Os senhores não se comprazem em assisti-los, meus senhores? Em cada uma de suas menores ações, nas reviravoltas do destino e nos sobresaltos da existência? Em sua contínua resistência e na grandeza de seu espírito? Os senhores preferem morar no pântano a morar à beira do verde mar em inextingível movimento e no meio do qual se elevam claros rochedos? Sim, meus senhores! Se consideram que o herói não vale o esforço de se indagar a respeito do seu destino, então seu destino

também não lhes parecerá digno de que se indague a respeito do herói. Porque o herói, e apenas ele, é a chave de seu destino.

Com a comédia já é bem diferente. No meu entender, a idéia central de uma comédia é *uma coisa*, a idéia central de uma tragédia é *uma pessoa*. Um casamento desigual, uma criança enjeitada, um capricho qualquer numa cabeça excêntrica (o personagem só precisa ser conhecido por nós na medida em que seu caráter pode ter determinado esse capricho, essa opinião, até mesmo esse sistema: não exigimos aqui conhecer o personagem *por inteiro*). Pois vejam, senhores, esta seria minha opinião sobre as comédias de Shakespeare e sobre todas as comédias que foram e podem ser escritas. Os personagens existem para as ações – para os sucessos graciosos, os efeitos, os efeitos contrários; traçado um círculo em torno de uma idéia central, tem-se aí uma comédia. Sim, realmente, pois o que mais deveria uma comédia ser neste mundo? Façam esta pergunta a si mesmos e a outros. Mas, na tragédia, as ações existem em função do personagem – elas não estão em meu poder, quer eu me chame Racine ou Pradon, mas na dependência do personagem que apresento. Na comédia, ao contrário, parto das ações e decido que personagens delas participarão. Uma comédia sem personagens não interessa, uma tragédia sem personagens é uma contradição. Um disparate, uma figura de retórica, uma bolha de sabão sobre o focinho de Voltaire ou de Corneille, sem existência nem realidade – um gesto e ela estoura! – É isto, senhores! O cansaço me impede de continuar. Mas quem pretender fazer fumaça terá que atear o fogo, tenho certeza de que, por muito que eu tenha falado, ainda não foi suficiente para atrair a atenção; contudo, castiga-me a certeza de que já falei demais. É que causa muito dissabor tagarelar sobre coisas que se deixam ver e sentir, mas não querem ser ditas – *qui hedera non egent*.⁹⁷ Se, ao menos, eu tivesse com estas observações alcançado o que Petrônio em seu banquete de Trimalquião – que os romanos entre os monstruosos banquetes das Saturnálias serviam um vomitório, que tinha um rápido efeito purgativo, com o objetivo de novamente abrir o apetite.

Para quem ainda tiver estômago, eu posso oferecer uma peça popular, uma comédia de Shakespeare até agora não traduzida. Sua língua

é a língua do gênio mais ousado, que move céus e terra para encontrar a expressão de seus pensamentos que lhe vêm aos borbotões. Homem, mostrando em cada situação a mesma maestria, a mesma força, construiu um teatro para todo o gênero humano, onde cada um, do mais elevado ao mais humilde, pode vir, admirar, alegrar-se, reencontrar-se. Seus reis e rainhas se envergonham tão pouco quanto a plebe mais rude de sentir o sangue ardente pulsar em seus corações ou de desanuviar sua irritação por meio de gracejos maliciosos, pois são seres humanos, mesmo debaixo de crinolinas, e não têm *vapeurs*,⁹⁸ não morrem diante de nós segundo fórmulas vazias, não conhecem o bom tom que mata todas as coisas. Os senhores não verão aqui uma peça que só interessa a fulano e beltrano, que vê as coisas assim ou assado através de lentes deformantes, mas uma peça destinada, ao contrário, a todos aqueles que têm desejo e vontade, a todo mundo, enfim, que tenha olhos para ver e um estômago saudável ao qual o espasmo provocado pelo riso – e esqueço aqui que eu não apresento o original, mas minha tradução⁹⁹ – *eheu discrimina rerum*¹⁰⁰ – Que entre então meu Hércules, mesmo que venha vestido com a túnica de Dejanira¹⁰¹ –

NOTAS

¹ *Von deutscher Art und Kunst, Einige fliegende Blätter* (Hamburgo, 1773), coletânea de artigos de Herder (sobre o poeta Ossian), Goethe e Möser, considerada o manifesto do *Sturm und Drang* a favor da poesia popular. Goethe contesta em suas memórias a anterioridade do texto de Lenz. (Cf. *Poesia e verdade*, livro XIV, p. 463: “Surpreendi-me ao ler, num breve preâmbulo colocado à testa desta última obra [*Notas sobre o teatro*] e em que atacava energeticamente o teatro regular, que a essência do trabalho fora lida alguns anos atrás numa roda de amigos da literatura, e, por conseguinte, numa época em que o *Götz* ainda não tinha aparecido. Pareceu-me bastante problemático que houvesse existido, nos círculos que Lenz freqüentava em Estrasburgo, um grupo literário de que eu não tivesse conhecimento.”).

² A peça de Goethe é de 1773, o que, a crer em Lenz, fixa a gênese de *Notas sobre o teatro* entre 1771 e 1773.

³ Epístola aos Pisões, *Arte Poética*, verso 286: “Sua glória nada perdeu com o abandono dos temas gregos”. O raciocínio completo é o seguinte: “Os nossos próprios poetas experimen-

taram todos os estilos e alcançaram alguns dos seus maiores sucessos quando tiveram a coragem de se afastar dos caminhos traçados pelos gregos e cantaram os feitos do próprio país, isto tanto nas tragédias como nas comédias com assuntos romanos.” HORÁCIO. *Arte poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *Crítica literária na Antiguidade*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro, Ediouro, 1989, p. 71.

⁴ Conquista da simpatia, procedimento retórico que visava a predispor favoravelmente o leitor ou o ouvinte.

⁵ Gramático e escritor romano do século II, autor do livro *Noctes atticae*, que oferece inúmeras informações sobre a literatura e os costumes antigos.

⁶ Quintus Gallius Roscius foi o mais conhecido ator romano de seu tempo (morreu em 62 a. C.) e, por longo tempo, seu nome foi usado como epíteto para qualificar atores de sucesso. Citado em *De oratore* por Cícero, a quem deu aulas de declamação. Acusado de ter matado o pai, foi defendido por Cícero em *Pro Quinto Roscio*.

⁷ DU BOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Genève-Paris: Slatkine, 1993 (reimpressão da edição de Paris, 1770). A primeira edição é de 1719.

⁸ Referência ao *Édipo* de Corneille (1659) e/ou ao de Voltaire, que estreou em Paris em 1718.

⁹ Em latim no original.

¹⁰ David Garrick (1716-1779), ator inglês cujas interpretações se tornaram conhecidas na Alemanha sobretudo através das *Cartas da Inglaterra*, de Lichtenberg. Sabe-se que também ele teve que se curvar às exigências dos partidários do gosto clássico, suprimindo, por exemplo, a cena do coveiro de *Hamlet*. Herder comenta em sua *Dissertação sobre Shakespeare*: “o próprio Garrick, que deu nova vida a Shakespeare e foi como que seu anjo da guarda, foi obrigado a alterar, a deixar de lado e a desfigurar muita coisa”...

¹¹ O mundo antigo de Cluver. Cluver (1580-1622) foi o responsável pelo renascimento do ensino da geografia na Europa e o fundador da geografia histórica. De início foi soldado e, depois de muito viajar, instalou-se em Leiden em 1615, onde foi nomeado “geógrafo acadêmico”. Sua obra mais importante é a *Introdução à geografia universal*, em seis volumes. O primeiro trata da terra em geral, mas a fama de Cluver se deve aos outros cinco volumes, que apresentam descrições curtas de vários países, com ênfase nas considerações históricas e humanas. Até o século XVIII esta coleção foi considerada obra de referência.

¹² John Bunyan (1628-1688), autor de *The holy war* (1682), traduzido para o alemão em 1715.

¹³ Lenz cita a *Poética* de forma aproximada. Por isto, optamos por traduzir suas citações no corpo do texto, oferecendo em notas a tradução de Eudoro de Souza (Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1973). O trecho referido encontra-se à p. 445: “Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no

homem (e nisso difere dos outros vivos, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.”

¹⁴ Pierre de la Ramée (1515-1572) combateu a filosofia escolástico-aristotélica. Foi morto na Noite de São Bartolomeu.

¹⁵ Laurence Sterne (1713-1768), autor de *A vida e as opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* (1760-1767), publicado no Brasil pela Editora Nova Fronteira em tradução de José Paulo Paes (1994).

¹⁶ Cf. *op. cit.* p. 251.

¹⁷ John Milton (1608-1674), autor de *Paradise Lost*, cego desde 1654.

¹⁸ Cícero, Laelius, 17, 64: “amigo certo em ocasião incerta”.

¹⁹ A citação não é de Horácio, mas de Lucrécio, *De rerum natura*, I, 72. A citação correta é: “*ergo vivida vis animi pervicit*” (logo, a força vital do seu espírito triunfou) e se refere à *Filosofia da natureza* de Epicuro.

²⁰ O sinal diacrítico, isto é, a diferença, a marca distintiva.

²¹ Belsazar (ou Baltazar), filho de Nabucodonosor e herdeiro do trono da Babilônia, era conhecido apenas pelas referências a ele feitas no Livro de Daniel e por Xenofonte até que, em 1854, foram encontradas inscrições a seu respeito. No Livro 5 do Antigo Testamento, o profeta Daniel conta a história do banquete em que Baltazar ofereceu vinho a seus convivas e concubinas em vasos de ouro e prata que tinham sido arrebatados ao templo de Deus em Jerusalém. Imediatamente surgiu uma mão humana que escreveu no revestimento da parede do salão uma profecia que nenhum mago ou astrólogo da corte conseguiu decifrar. Daniel foi então chamado e previu a destruição da cidade, que, em 539 a. C., se entregou, sem resistência, aos persas. Baltazar morreu logo em seguida. As palavras eram as seguintes: “Deus contou os anos de teu reinado e nele pôe um fim. Foste pesado na balança e considerado leve demais; teu reinado vai ser dividido e entregue aos medos e aos persas.”

²² Charles Batteux (1713-1780), defensor da teoria de que a arte imita não a natureza, mas a “bela natureza”. Alusão de Lenz à obra de Batteux *As belas artes reduzidas a um único princípio*, de 1746, traduzida para o alemão dez anos depois.

²³ Longino (213-273), retor grego a quem foi atribuído o tratado *Do sublime*, que exerceu grande influência sobre a literatura dos séculos XVII e XVIII e que era bastante apreciado pelos inimigos do classicismo.

²⁴ Henry Home, Lord Kames (1696-1782), filósofo inglês que influenciou Kant e Schiller com sua obra *Elementos de crítica* (1762-1765), na qual defende Shakespeare contra os partidários do classicismo francês.

²⁵ A tradução de Eudoro de Souza para esta passagem é a seguinte: “É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores.” (*Op. cit.*, p. 447.)

²⁶ Cf. a tradução de Eudoro de Souza: "E como a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e nas ações [assim determinadas], tem origem a boa ou má fortuna dos homens." (*Op. cit.*, p. 448.) Levando em conta que Lenz está em querela com algumas das afirmações de Aristóteles na *Poética*, optamos por traduzir *Beschaffenheit* por constituição; *Sitten* por costumes (com uma única exceção que será assinalada em nota); *Gesinnungen* por pensamentos e *Charakteren* por caracteres.

²⁷ Cf. a tradução de Eudoro de Souza: "por 'caráter' [entendo] o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; e por 'pensamento' tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão". (*Op. cit.*, p. 448.)

²⁸ Cf. a tradução de Eudoro de Souza: "Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer [...]". (*Op. cit.*, p. 451.)

²⁹ Na verdade, o trecho citado por Lenz figura no capítulo VI e é assim traduzido por Eudoro de Souza: "Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é a imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação e não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa. Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres." (*Op. cit.*, p. 448.)

³⁰ Também Wieland havia defendido a célebre cena de Hamlet com os coveiros.

³¹ Herói do romance de Richardson (1689-1761) intitulado *Sir Charles Grandison*, escrito em 1754 e logo traduzido para o alemão.

³² Literalmente, Sr. Perdiz, o mestre-escola Partridge, do romance *Tom Jones* (1749), de Henri Fielding (1707-1754).

³³ Cf. a tradução de Eudoro de Souza: "As tragédias da maior parte dos modernos não têm caracteres, e, em geral, há muitos poetas desta espécie." (*Op. cit.*, p. 448.)

³⁴ Capítulo VI: "Também entre os pintores, assim é Zêuxis, comparado com Polignoto, porque Polignoto é excelente pintor de caracteres e a pintura de Zêuxis não apresenta caráter nenhum." (*Op. cit.*, p. 448.)

³⁵ O termo é utilizado por Goethe para designar um estilo realista e expressivo.

³⁶ Pintor grego, amigo de Alexandre o Grande.

³⁷ Cf. a tradução de Eudoro de Souza: "Outro sinal da superioridade do mito se mostra em que os principiantes melhores efeitos conseguem em elocuições e caracteres do que no entrecho das ações, é o que se nota em quase todos os poetas antigos." (*Op. cit.*, p. 448.)

³⁸ Dicção e caracteres. *Dictione et moribus* estão no ablativo, embora Lenz as utilize como sujeito em sua argumentação.

³⁹ Citação aproximada do verso 119 da *Arte poética* de Horácio: "*aut famam sequere aut tibi convenientia finge scriptor*" ("Segui a estrada batida ou inventai algo que tenha consistência em si mesmo". Trad. de David Jardim Júnior para ARISTÓTELES HORÁCIO LONGINO. *Op. cit.*, p. 65).

⁴⁰ Seja conservado até o fim. *Ibidem*, verso 126. A citação integral é a seguinte: "Se introduzirdes no palco uma novidade, ou tiverdes a ousadia de inventar um novo personagem, tende cuidado para que ele *permaneça o tempo todo* o mesmo que era no começo, e de todo coerente." (Na edição brasileira, p. 66.)

⁴¹ Revista fundada por Pierre Rousseau em continuação à *Encyclopédie*.

⁴² Sustentar os caracteres.

⁴³ Aqui nos parece que Lenz utiliza o termo *Sitten* no sentido de caracteres.

⁴⁴ Cf. a tradução de Eudoro de Souza: "Portanto o mito é o princípio e como que a alma da tragédia: só depois vêm os caracteres. Algo semelhante se verifica na pintura: se alguém aplicasse confusamente as mais belas cores, a sua obra não nos comprazeria tanto, como se apenas houvesse esboçado uma figura em branco. A tragédia é, por conseguinte, imitação de uma ação e, através dela, principalmente, [imitação] de agentes". (*Op. cit.* p. 449.)

⁴⁵ Não sei o quê.

⁴⁶ Cf. Plutarco, Marcellus 13,7. "Dê-me um ponto fixo e moverei a terra".

⁴⁷ Cf. a tradução de Eudoro de Souza: "Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como crêem alguns [...]". (*Op. cit.*, p. 450.)

⁴⁸ Querendo ou não.

⁴⁹ A causa imediata e a causa remota.

⁵⁰ "A epopéia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopéia da tragédia pelo seu metro único e a forma narrativa. E também na extensão, porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopéia não tem limite de tempo – e nisso diferem, ainda que a tragédia, ao princípio, igualmente fosse ilimitada no tempo, como os poemas épicos." *Op. cit.*, p. 447.

⁵¹ "Um período do sol" (*Poética*, cap. V, p. 447.)

⁵² Diferença específica, expressão típica da lógica escolástica. No caso, Lenz está ironizando a diferença estabelecida por Aristóteles entre o gênero épico e o gênero trágico.

⁵³ No original alemão, este lamento está grafado em caracteres gregos: ὦ πόποι.

⁵⁴ Citação das *Réflexions critiques* de Dubos (II) “*Equi et Poetae alendi sunt, non saginandi.*” (Cavalos e poetas devem ser alimentados, porém não cevados.)

⁵⁵ Canto lírico.

⁵⁶ *Bardiet*: drama patriótico com partes cantadas pelos bardos. Aqui a referência é a *A batalha de Arminius* (1769), de Klopstock.

⁵⁷ Antoine Houdar de la Motte, inimigo do classicismo francês e autor de um *Édipo*. Voltaire polemizou com ele no prefácio da edição de 1729 de seu próprio *Édipo*, de onde Lenz extrai o trecho citado em francês no corpo do texto.

⁵⁸ “Os franceses foram os primeiros que fizeram reviver estas judiciosas regras de Teatro, os outros povos – Mas como este jugo era justo e como a razão triunfa de tudo no fim –”

⁵⁹ Em linguagem agradável.

⁶⁰ Anne Dacier (1654-1720), tradutora de autores da Antiguidade. Lenz se refere ao prefácio da edição das traduções dela para as peças de Terêncio, no qual ela se volta contra a concepção de Aristóteles relativa aos caracteres.

⁶¹ “Assim era Dido; assim alegre caminhava entre os seus, incitando-os ao trabalho para o futuro reino. Depois, chegando ao limiar do santuário, sob os tetos do templo, assenta-se, rodeada pelos guardas, no alto trono. Distribui justiça e dita leis aos seus homens. Partilha igualmente os trabalhos...” *Enéida*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [s.d.], p. 47.

⁶² *Otelo*, Ato III, cena 3, verso 326: “Ninharias, bagatelas tão leves como o ar” (Tradução de Onestaldo Pennafort. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995, p. 125).

⁶³ Partes agentes ou partes que agem.

⁶⁴ No Canto 14 de *Jerusalém libertada* (1581), de Tasso, Rinaldo é agarrado pela feiticeira Armida.

⁶⁵ Nicolas Pradon (1632-1698) escreveu, em 1677, a peça *Fedra e Hipólito* que rivalizou com a *Fedra* de Racine.

⁶⁶ O trecho é de Voltaire no prefácio à primeira edição de *Marianne* (1730): “O encadeamento das duas obras é mais ou menos a mesma. E mais: é aí que se pode distinguir o grande homem do mau poeta, é quando Racine e Pradon pensam de forma semelhante que eles mais diferem um do outro.”

⁶⁷ Observações.

⁶⁸ Através do silogismo. O silogismo é uma dedução formal em que, postas duas proposições (premissas), se tira uma terceira nelas implicada (conclusão).

⁶⁹ Horácio, *Odes*, III, 25, I: “Para onde me levas, Baco, cheio de ti?”

⁷⁰ Francesco Algarotti (1712-1764). A citação é da *Lettera del Signor Conte Algarotti al Signore Abbate Franchini* e Voltaire a publicou em suas *Obras* como adendo a *A morte*

de César. Algarotti elogiava Voltaire pela “prudência” (*discrezione*) com que havia imitado os ingleses, adotando sua severidade mas não sua “ferocidade”: “Nosso poeta fez de Shakespeare o mesmo uso que Virgílio fazia de Ênio.”

⁷¹ Ver nota 66.

⁷² No Brasil, a peça *Júlio César* foi traduzida por Carlos Alberto Nunes para a Ediouro (Rio de Janeiro: Ediouro, 1997) e por Barbara Heliodora para a Lacerda Editores (Rio de Janeiro, 2001). Utilizaremos esta última edição, nas notas, para as referências de Lenz à peça.

⁷³ Cf. Ato II, cena 1, *op. cit.*, p. 44: “Ele tem de morrer; e quanto a mim/ Não tenho causa pra repudiá-lo / Senão a pública.”

⁷⁴ No original, *Zettel* (papelzinho, bilhete, folha).

⁷⁵ *Ibidem*, p. 46: “Fala, – vibra teu golpe, faz justiça!” “Brutus, tu dormes; desperta...”

⁷⁶ *Idem*: “Roma! A ti eu juro.”

⁷⁷ Tanto em alemão quanto em inglês a palavra utilizada é *genius*, de amplas ressonâncias no *Sturm und Drang*.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 47: “Entre a execução de algo terrível / E a primeira idéia, o ínterim / Nos fica qual fantasma, ou sonho horrível: / A mente e o fatídico instrumento / ‘Stão em consulta, e o estado do homem / Como um pequeno reino passa então / Por um processo revolucionário.”

⁷⁹ *Ibidem*, p. 50: “Juras, não. Se não bastam nossos rostos, / Nossas penas de alma, o mal dos tempos / Se tais causas não bastam, desistamos / E que vão todos para a cama, em casa [...]”

⁸⁰ As citações de *Júlio César*, feitas por Lenz, não foram, provavelmente, copiadas *ipsis litteris* do texto de Shakespeare.

⁸¹ *Ibidem*, p. 55: “Menino! Lucius! Dorme?”

⁸² Gênio da liberdade em sua peça *Catão* (Ato III, cena 5).

⁸³ Antigo povo cita, que se estabeleceu ao sul da Hircânia no século III a. C. Os partos eram famosos cavaleiros e tornavam-se especialmente perigosos quando pareciam fugir, porque despediam flechas por cima do ombro com rara destreza contra os inimigos que os perseguiam. Este ardil de guerra passou a ser alusão literária, expressa no provérbio “fugir como um parto”, isto é, fugir infligindo ao inimigo terríveis perdas.

⁸⁴ “Queres ser um herói mas não passas de um bárbaro.”

⁸⁵ “Que baixeza [...] oh céu! E que ignomínia, Eis aí teus defensores [...] Eis aí vossos sucessores, Horácio, Décio [...] O que vejo, grande Pompeu – Tu dormes, Brutus – Roma, meus olhos estarão sempre voltados para ti [o jogo de palavras é a assonância, em francês entre a preposição *sur* (sobre) e o adjetivo *sûr* (seguro, confiável)] [...] Mas que outro bilhete [...]”

⁸⁶ “Sua morte foi inútil e esse foi o único erro em que incorreu esse grande homem.”

⁸⁷ “Jurai, pois [...] jurai comigo [...] sobre esta espada, pelo sangue de Catão [...] pelo de Pompeu.”

⁸⁸ “Vamos, preparemo-nos, já esperamos demais.”

⁸⁹ Ver nota 70. Virgílio, *Bucólica* III, 19: “Para onde se escapa ele agora?” Cf. MENDES, João Pedro. *Construção e arte das Bucólicas de Virgílio*. Brasília: Ed. da Universidade, 1985, p. 202-203.

⁹⁰ Costumes, usos.

⁹¹ Destino, fado.

⁹² Diomedes, ao contrário de Édipo, lutou com os deuses – com Afrodite (*Iliada*, V, 330) e com Ares (*Iliada* V, 846).

⁹³ “Em segundo lugar vêm os caracteres”. (Cf. *Poética*, cap. VI.) Ver nota 43.

⁹⁴ “Deuses impiedosos, meus crimes são vossos crimes” (*Édipo*, Ato V, cena 4).

⁹⁵ *Staatsaktionen*: peças de apelo popular, bastante tributárias do gosto barroco e que mesclam cenas trágicas e farsescas, atribuindo grande importância às interferências do Hanswurst (literalmente: João Salsicha), o Arlequim alemão. Sérgio Paulo Rouanet opta pela expressão drama barroco para designar as *Staatsaktionen*, em sua tradução para *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin (São Paulo: Brasiliense, 1984).

⁹⁶ Personagem título de uma comédia de 1546. No entanto, o exemplo citado aqui é tirado do prólogo da tragédia *Virgínia* (1530).

⁹⁷ Que não necessitam de louros (como distinção, os poetas recebiam uma coroa de louros).

⁹⁸ Vapores.

⁹⁹ As *Notas sobre o teatro* foram publicadas junto com a tradução de *Love's labours lost*, de Shakespeare, que recebeu de Lenz o título *Amor vincit omnia* (O amor tudo vence).

¹⁰⁰ Ai, a diferença entre as coisas!

¹⁰¹ Dejanira mandou para Hércules, seu infiel marido, uma túnica embebida no que ela pensava ser um filtro de amor, no intuito de trazê-lo de volta. No entanto, a túnica, que lhe tinha sido dada pelo centauro Nesso, estava envenenada e causou a Hércules dores tão atrozes que, para delas se livrar, ele se deixou queimar no monte Eta. Dejanira, desesperada, suicidou-se.



REGRAS PARA ATORES

Goethe

SOBRE A TRADUÇÃO

GOETHE. Johann Wolfgang. Regeln für Schauspieler. In: *Weimarer Klassik 1798-1806*, v. 6. München: Carl Hanser Verlag, 1988, p. 725-745. Consultamos também a tradução de Marvin Carlson para o inglês, publicada em apêndice a seu livro *Goethe and the Weimar theatre* (Ithaca: Cornell University Press, 1978, p. 309-318); a de Claude Roëls para *La Nouvelle Revue Française* n. 422 e 423 (Paris: março de 1988, p. 63-72; abril de 1988, p. 119-128, respectivamente); e a tradução de parte das *Regras para os atores* feita por Penha Ferreira para os *Cadernos de Teatro*, n.124 (Rio de Janeiro: Tablado, janeiro de 1990, p. 22-28).

REGRAS PARA ATORES

Goethe

A arte do ator é composta de fala e movimento. Nos parágrafos seguintes, apresentaremos algumas regras e sugestões sobre ambos, começando pela fala.

DIALETO

1

Quando, em meio a uma fala trágica, infiltra-se um provincianismo, a mais bela poesia é desfigurada e o ouvido do espectador é ferido. Esta é a primeira e a mais importante tarefa para os atores em formação: livrar-se de todos os erros dialetais e procurar conseguir uma dicção pura e perfeita. No palco não há provincianismo aceitável! Ali reina apenas o modo de falar do alemão puro, desenvolvido e refinado pelo gosto, pela arte e pela ciência.

2

Quem tem que lutar contra os hábitos dialetais deve ater-se às regras gerais da língua alemã e procurar articular com muita clareza as novas formas que precisa aperfeiçoar, com mais clareza até do que o necessário. Nesse caso, mesmo os exageros são aconselháveis sem inconveniente algum porque, como a natureza humana tende a recair nos velhos hábitos, ela mesma se encarrega de compensar o que caiu no exagero.

PRONÚNCIA

3

Assim como na música a base de qualquer execução artística está em encontrar o tom exato, preciso e puro de cada nota, na arte do ator a base de qualquer recitação e declamação de qualidade superior está na pronúncia clara e perfeita de cada palavra individualmente.

4

A pronúncia é *perfeita* quando nenhuma letra de palavra alguma é suprimida, mas todas aparecem segundo sua real importância.

5

A pronúncia é *clara* quando todas as palavras são ditas de forma que o espectador¹ perceba o sentido de forma fácil e precisa.

As duas qualidades juntas tornam a pronúncia perfeita.

6

O ator busca alcançar a pronúncia perfeita porque está ciente de que uma letra engolida ou uma palavra pronunciada de forma ininteligível podem tornar ambígua toda a frase, destruindo a ilusão do público e levando-o a rir até nas cenas mais sérias.

7

Nas palavras terminadas por *-em* e *-en* é preciso ter o cuidado de pronunciar claramente a última sílaba pois, do contrário, a sílaba se perde, na medida em que não se consegue mais ouvir o *e*.

Por exemplo: *folgendem* e não *folgend'm*

hörendem e não *hörend'm*² – e assim por diante.

8

Da mesma forma, é preciso ter cuidado com a letra *b* porque ela pode ser facilmente confundida com a letra *w* [que tem o som do nosso *v*] e, nesse caso, prejudica-se o sentido da fala, tornando-a incompreensível.

Por exemplo: *Leben um Leben* [Viver por viver]

e não

Lewen um Lewen

9

Também se deve diferenciar nitidamente o *p* do *b* e o *t* do *d*. Por isso, o principiante deve enfatizar a diferença entre eles pronunciando-

os de forma mais enfática do que o necessário, especialmente se o seu dialeto, o levar a fazer o contrário.

10

Quando uma consoante é seguida por outra idêntica, no caso, digamos, de a mesma letra aparecer no fim de uma palavra e no início da seguinte, é preciso que seja feita uma pausa entre elas para que se distinga com clareza as duas palavras, por exemplo, em "*Schliesst sie blühend den Kreis des Schönen*",³ deve haver uma pausa entre *blühend* e *den*.

11

Todo cuidado é pouco com as sílabas e letras finais, que devem ser pronunciadas com a maior clareza, especialmente *m*, *n* e *s*, visto que estas letras assinalam as terminações das palavras que regem a palavra principal,⁴ mostrando, portanto, a função dela na oração e fornecendo a chave para a compreensão precisa do sentido da frase.⁵

12

Além disso, é preciso pronunciar de forma clara e distinta as *palavras-chave*, os *nomes próprios* e os *conectivos*. Tomemos, por exemplo, o verso:

Aber mich schreckt die Eumenide [Mas a mim aterroriza a Eumênide]
Die Beschirmerin dieses Orts. [Protetora deste lugar.]

Aqui aparecem o nome próprio Eumênide e a muito significativa, neste caso, palavra-chave *Beschirmerin* [protetora]. Ambos devem ser pronunciados com especial clareza.

13

Os nomes próprios, de uma forma geral, têm que ser pronunciados com mais ênfase do que o habitual, porque devem chamar a atenção do espectador. Com frequência acontece que se fale de um personagem já no primeiro ato e que ele só apareça no terceiro ou até mesmo depois. Deve-se, portanto, sublinhar esse nome para o público e como fazê-lo a não ser por uma clara e enfática pronúncia?

Para alcançar a dicção perfeita, o principiante deve pronunciar tudo muito devagar: as sílabas, especialmente as sílabas finais, devem ser ditas de forma clara e enérgica, de modo que não se tornem incompreensíveis aquelas que precisam ser pronunciadas rapidamente.

Ao mesmo tempo, é aconselhável, no início, falar no tom mais grave que se conseguir e, em seguida, ir subindo na escala, pois assim a voz adquire uma grande extensão e alcança as variadas modulações que a declamação exige.

Dá a importância de se pronunciar todas as sílabas, longas ou breves,⁶ no início, como se fossem longas e no tom mais baixo que a voz permitir, porque senão, com freqüência, devido à rapidez da fala, a ênfase tende a recair apenas nos verbos.

O fato de decorar o texto de forma errada ou imprecisa é, para muitos atores, causa de uma pronúncia errada e imprecisa. Antes de querer confiar algo à memória, é preciso ler devagar e atentamente o que tem que ser decorado. É preciso evitar, nesse momento, qualquer paixão, qualquer declamação, qualquer jogo de imaginação; ao contrário, a pessoa deve se esforçar apenas para ler corretamente o que está escrito e, depois, decorar o texto tal e qual; com isso, muitos erros serão evitados, tanto os que se relacionam ao dialeto quanto os de pronúncia.

RECITAÇÃO E DECLAMAÇÃO

Por recitação compreende-se um modo de falar que nem recorre ao tom exaltado das paixões nem adota a uniformidade na elocução, situando-se a meio caminho entre a calma frieza e a máxima exaltação.

O espectador deve sempre sentir que a fala aqui emana de um terceiro modo.

19

Em consequência, é necessário que as partes que têm que ser recitadas sejam ditas com a expressão adequada e com o sentimento e a emoção que o conteúdo do poema sugerem ao leitor; no entanto, isso deve ser feito com moderação e sem a apaixonada despossessão de si mesmo exigida pela declamação. O recitante segue com a voz as idéias do poeta e a impressão nele causada pelos temas leves ou pavorosos, agradáveis ou desagradáveis; o recitante dá o tom de horror ao que é horrível, o tom terno à ternura, o tom festivo à celebração; mas essas coisas são simplesmente consequências e efeitos da impressão causada pelo assunto sobre ele; nem por isso ele altera seu próprio caráter ou renega seu natural, sua individualidade; ele pode ser comparado com um pianoforte no qual eu toco no tom propiciado naturalmente pelo modo de fabricação do instrumento. O trecho que apresento força-me, por sua composição, a respeitar o *forte* ou o *piano*, o *dolce* ou o *furioso*;⁷ no entanto, isso acontece sem que eu lance mão das *mutações* que o instrumento oferece; só quando a alma se transfere para os dedos é que a pressão mais forte ou mais fraca ou o simples aflorar das teclas dá ao trecho o espírito da composição, despertando as sensações que seu conteúdo pode suscitar.

20

O mesmo não ocorre com a declamação ou recitação intensificada. Nesse caso, devo abandonar minha personalidade inata, negar minhas disposições naturais e colocar-me na situação e na disposição do papel que estiver declamando. As palavras que eu pronunciar devem ser ditas com energia e com a mais viva expressão, de forma que eu possa mostrar cada nuance da paixão como se a estivesse efetivamente sentindo.

Aqui o intérprete se serve, no pianoforte, da surdina e de todas as mutações que o instrumento oferece. Se elas forem utilizadas com bom gosto, nos momentos apropriados, e se o intérprete tiver estudado com

inteligência e empenho cada um dos usos e efeitos que se podem produzir por meio delas, obterá com certeza o mais belo e perfeito resultado.

21

Poderíamos dizer que a arte da declamação é a arte musical da prosa, porque ela tem muitas semelhanças com a música, ressaltando-se apenas que a música, tendo em si mesma seu objetivo, movimenta-se com mais liberdade, enquanto que a arte da declamação fica muito mais limitada no espectro de seus tons, na medida em que está submetida a um objetivo que lhe é estranho. Partindo desse princípio, aquele que declama deve tomar sempre o maior cuidado porque, se mudar muito rapidamente de tom, falando de forma muito grave ou muito aguda ou empregando semitons em excesso, resvalará para o *canto*; no caso contrário, correrá o risco de cair no tom monocórdio, o que é um erro, mesmo na simples recitação. Canto e tom monocórdio – dois escolhos igualmente perigosos, entre os quais ainda se dissimula um terceiro: o *tom de pregação*. Ao escapar dos outros dois perigos, cai-se, com facilidade, neste último.

22

Para alcançar uma declamação correta, é preciso observar as seguintes regras:

Quando eu tiver compreendido perfeitamente o sentido das palavras e as tiver assimilado completamente, devo procurar atribuir-lhes o tom de voz adequado e pronunciá-las de forma forte ou fraca, rápida ou lentamente, segundo o sentido de cada frase. Por exemplo:

Völker verrauschen, [Aniquilar povos] – deve ser pronunciado a meia voz, num murmúrio,

Namen verklingen, [Silenciar nomes] – deve ser pronunciado de forma mais clara, mais sonora.

Finstre Vergessenheit [O sombrio esquecimento]

Breitet die dunkel nachtenden Schwingen [Abre as escuras noturnas asas]

Über ganzen geschlechtern aus. [Sobre todas as gerações.] – os dois últimos versos devem ser pronunciados de forma surda, profunda, cavernosa.

Já para a seguinte passagem:

"Schnell von dem Ross herab mich werfend [Saltando rapidamente do cavalo,]

Dring' ich ihm nach etc..." [Pus-me no seu encaço...].

deve ser escolhido um outro ritmo, muito mais rápido que o da frase anterior, exigido pelo próprio significado das palavras.

Quando, num texto, há passagens interrompidas por outras, como se fossem separadas por travessões, é preciso fazer, antes e depois delas, uma pausa e retomar em seguida o tom que foi interrompido pela frase intermediária.

Por exemplo:

"Und dennoch ist's der erste Kinderstreit, [E, contudo, é o primeiro conflito da infância,]

Der, fortgezeugt in unglücksel'ger Kette, [O primeiro de uma infeliz cadeia,]

Die neuste Unbill dieses Tags geboren." [A mais nova injustiça deste dia.]

Deve ser declamado assim:

*"Und dennoch ist's der erste Kinderstreit,
Der, – fortgezeugt in unglücksel'ger Kette, –
Die neuste Unbill dieses Tags geboren."*

Quando aparece uma palavra que, devido a seu sentido, requer ênfase na expressão ou que, não em função do sentido que lhe é atribuído, mas talvez por si mesma, por sua natureza intrínseca, merece ser proferida num tom mais fortemente articulado, é importante observar que não se deve, abruptamente, romper a calma do discurso e, com violência, pronunciar a palavra significativa para, logo depois, retomar o

tom calmo que tinha sido abandonado. Ao contrário, é preciso preparar o espectador, por meio de uma judiciosa distribuição da ênfase, utilizando, já desde as palavras que antecedem a palavra em questão, um tom mais articulado que, a partir daí, se eleve e baixe até ela, de forma que se obtenha uma ligação perfeita e bem acabada entre ela e o resto da fala.

Por exemplo:

“Zwischen der Söhne [Entre os filhos]
Feuriger Kraft.” [Poder ardente.]

Aqui a palavra *feuriger* [de fogo, ardente] já por si exige uma expressão mais marcada e, portanto, deve ser declamada num tom bem mais enfático. Como dissemos acima, seria um erro grosseiro se, depois da palavra precedente, *Söhne* [filhos], o tom fosse subitamente alterado para que eu pronunciasse com violência a palavra *feuriger*; é preferível que desde a palavra *Söhne* eu assumo um tom mais articulado, de forma que eu possa ir num crescendo até alcançar a amplitude de expressão exigida pela palavra *feuriger*. Dita dessa forma, ela soará natural, plena e bela e o objetivo da expressão será perfeitamente alcançado.

26

Quando a interjeição “Oh!” é seguida por outras palavras, é preciso fazer uma pausa de forma que o “Oh!” constitua por si só uma exclamação. Por exemplo:

Oh! – minha mãe!
Oh! – meus filhos!

E não:

Oh minha mãe!
Oh meus filhos!

27

O que foi sugerido no tocante à pronúncia – que os nomes próprios sejam clara e nitidamente articulados – também deve ser observa-

do no que diz respeito à declamação, sobretudo quando um tom forte e articulado é exigido.

Por exemplo:

*"Nicht wo die goldne Ceres lacht, [Não onde ri a dourada Ceres]
Und der friedliche Pan, der Flurenbehüter."* [E o pacífico Pan, protetor das pastagens]

Nesse verso aparecem dois nomes próprios significativos que concentram em si o sentido do que é dito. Se o declamador se esgueira por entre eles sem lhes dar a devida atenção, por mais pura e perfeita que seja sua pronúncia, o conjunto perderá muitíssimo. O homem culto, ao ouvir esses nomes, relaciona-os com a mitologia antiga, mas seu real significado pode ainda assim escapar-lhe; no entanto, por meio do tom adequado do declamador, o sentido ficará claro para o espectador. O mesmo ocorre com a pessoa menos culta: mesmo que ela não saiba exatamente do que se trata, o tom fortemente articulado desperta sua imaginação e ela inventa para aqueles nomes algo análogo ao que eles realmente significam.

28

Aquele que declama tem liberdade para escolher a pontuação, fixar pausas etc.; só deve ter cuidado para não atentar contra o verdadeiro sentido, o que pode facilmente acontecer caso uma palavra seja esquecida ou mal pronunciada.

29

A partir do pouco que vimos, pode-se facilmente depreender os intermináveis esforços e o longo tempo necessários à consecução de algum progresso nesta difícil arte.

30

Um grande recurso para o ator principiante é declamar tudo no tom mais grave possível. Com isso, ele amplia seu registro de voz e pode

emitir com perfeição todas as outras nuances. Se ele começar num tom alto demais, perderá, por força do hábito, os tons graves masculinos e, com eles, a expressão apropriada para o que é elevado e espiritual. Além disso, como poderá almejar o sucesso com uma voz aguda e estridente? Se, ao contrário, ele dominar a arte da declamação em tom grave, não há dúvida de que será capaz de exprimir perfeitamente todas as demais variações.

DICÇÃO RITMADA

31

Todas as regras e observações estabelecidas a respeito da declamação servem, também aqui, como pressupostos básicos. No entanto, as características da dicção ritmada é que vão garantir a expressão ainda mais enfática e patética do texto declamado. E cada palavra deve ser pronunciada com um certo peso.

32

A construção silábica, bem como as sílabas finais rimadas, não devem ser acentuadas de forma ostensiva, ao contrário, é a coerência que deve prevalecer, como na prosa.

33

Na declamação dos versos jâmbicos, o início de cada verso deve ser assinalado por uma pequena pausa, quase imperceptível, que não deve, contudo, atrapalhar o fluxo da declamação.

COLOCAÇÃO E MOVIMENTO DO CORPO NO PALCO

34

Sobre esse tópico da arte do ator é possível também fornecer algumas regras gerais que admitem, evidentemente, infindáveis exceções, as quais, no entanto, reportam-se sempre às regras básicas. É preciso incorporá-las de tal modo que elas se tornem uma segunda natureza.

35

Em primeiro lugar, o ator deve levar em conta que ele não apenas imita a natureza, mas representa-a de forma idealizada e que, em sua apresentação, deve conjugar a verdade e a beleza.

36

Por isso, ele deve ter total domínio sobre cada parte do seu corpo, de modo a poder utilizar todas elas de forma livre, graciosa e harmônica, em função da expressão desejada.

37

A postura do corpo deve ser ereta, o peito aberto; a parte superior dos braços até o cotovelo colada ao tronco; a cabeça ligeiramente voltada para a pessoa com quem se está falando – apenas um pouco, de forma que três quartos do rosto fiquem sempre visíveis para o espectador.

38

O ator deve sempre ter em mente que está ali por causa do público.

39

Pela mesma razão, os atores não devem, devido à má compreensão do que seja a naturalidade, atuar apenas uns para os outros, como se mais ninguém estivesse ali. Eles nunca devem atuar de perfil, nem dar as costas aos espectadores. Se isso tiver de acontecer, por necessidade ou em benefício da caracterização, que seja feito de forma graciosa e com cuidado.

40

É importante também cuidar para nunca falar para dentro do palco, mas sempre na direção do público. O ator tem sempre que se dividir entre dois objetos: seu interlocutor e os espectadores. Em vez de voltar totalmente a cabeça, é preferível jogar com o movimento dos olhos.

Outro ponto importante é que, quando dois atores contracenam, aquele que está falando recue um pouco e o que parou de falar avance. Se esse recurso for utilizado de forma inteligente e se, através de treino, tornar-se natural, produzirá um ótimo efeito, tanto para o olhar quanto para a compreensão da declamação, e um ator que domine a técnica, em conjunto com outros atores igualmente treinados, pode produzir efeitos muito bonitos e se destacar bastante em relação àqueles que não levam em conta essa regra.

Quando duas pessoas falam uma com a outra, a que está à esquerda deve evitar aproximar-se demais da que está à direita. À direita fica sempre aquele que merece mais consideração: mulheres, anciãos, nobres. Mesmo na vida cotidiana, mantemos uma certa distância em relação às pessoas de respeito, o contrário denotaria falta de educação. O ator deve mostrar que é bem-educado e respeitar de forma estrita esta regra. Quem está do lado direito evidencia suas prerrogativas e não se deixa empurrar para as coxias, ao contrário, mantém sua posição e faz, com a mão esquerda, em direção ao impertinente, um sinal para que se afaste.

Uma bela atitude meditativa para, por exemplo, um jovem é a seguinte: com o peito aberto, tronco ereto na quarta posição do dançarino, inclino lateralmente a cabeça, fito o chão e deixo meus braços caídos ao longo do corpo.

POSIÇÃO E MOVIMENTO DE MÃOS E BRAÇOS

Para ter liberdade de movimentos com mãos e braços, os atores nunca devem usar bengala em cena.

45

A recente moda de esconder a mão no colete quando se está usando roupas compridas deve ser totalmente rejeitada.

46

É um erro gravíssimo repousar as mãos uma sobre a outra ou ambas sobre a barriga e também enfiar uma ou mesmo as duas por dentro do colete.

47

Não se deve esconder a mão, cerrando o punho, nem, ao contrário, deixar que ela fique espalmada contra a coxa, como fazem os soldados em posição de sentido: alguns dos dedos devem se manter meio dobrados e os outros alongados, mas nunca numa posição forçada.

48

Os dois dedos do meio devem ficar sempre juntos; o polegar, o indicador e o mindinho ligeiramente dobrados. Desse modo, a mão assume a posição que lhe é inerente e encontra a forma correta em todos os movimentos.

49

A parte superior dos braços deve estar sempre junto ao corpo e mover-se muito menos que a parte inferior, que terá mais flexibilidade. Se, quando a fala se refere a coisas corriqueiras, eu cuidar para não erguer muito o braço, obterei um efeito muito maior quando o levantar totalmente. Se eu não controlar minha atuação nas passagens menos intensas das falas, não terei força suficiente para as mais vigorosas e, em consequência, a gradação dos efeitos se perderá totalmente.

50

As mãos não devem, concluída sua ação, voltar para a posição de repouso antes de eu ter terminado minha fala; além disso, a volta deve ser gradual, acompanhando o ritmo da fala que se conclui.

O movimento dos braços segue sempre uma seqüência. Primeiro a mão se eleva ou se move, depois o cotovelo e, por último, o braço inteiro. Caso essa seqüência não seja respeitada, o movimento do braço resultará rígido e feio.

É de grande proveito para um iniciante obrigar-se a manter os cotovelos, tanto quanto possível, junto ao tronco, com o objetivo de ir adquirindo controle sobre essa parte do corpo e assim poder adequar seus gestos às regras acima estabelecidas. Mesmo no dia-a-dia, ele pode treinar, mantendo os braços semiflexionados e, quando estiver sozinho, totalmente flexionados. Ao caminhar e em momentos de repouso, ele pode deixar pender os braços, sem nunca apertar as mãos uma contra a outra, mas mantendo os dedos sempre em movimento.

Os gestos ilustrativos com as mãos devem ser usados com parcimônia, embora não devam ser deixados completamente de lado.

No que diz respeito ao próprio corpo, o ator deve evitar apontar para a parte que está sendo mencionada. Por exemplo, quando Dom Manuel em *A noiva de Messina* diz a seu coro:

“[...] logo o manto,
De seda que vistosa semelhando
Na cor e brilho à púrpura fulgente
Caia da espalda em áureo broche preso.”⁸

seria um erro gravíssimo o ator pousar a mão no próprio ombro enquanto pronuncia as últimas palavras.

Gestos ilustrativos podem ser feitos, desde que pareçam espontâneos.

Há, claro, algumas exceções a esta regra, mas, em geral, o que foi dito acima deve e pode ser respeitado.

56

O gesto ilustrativo com a mão no peito para designar a si próprio só raramente deve ser usado e, mesmo assim, apenas quando o sentido o exigir como, por exemplo, no seguinte trecho de *A noiva de Messina*:

“Eu! Nenhum ódio mais trouxe comigo,
Nem sei já por que rabidos lutamos!”⁹

Aqui, com toda razão, o *eu* pode ser sublinhado por um gesto ilustrativo da mão contra o peito.

Mas, para tornar belo este gesto, é preciso observar o seguinte: o cotovelo deve, claro, afastar-se do corpo para que o braço se eleve, no entanto, o gesto de aproximar a mão do peito não deve ser amplo demais. A mão não deve ficar espalmada sobre o peito, escondendo-o, mas tocá-lo apenas com o polegar e o anular; os outros três dedos, em vez de repousarem sobre o peito, devem manter-se ligeiramente arqueados sobre a cavidade do peito, como que designando-o.

57

Ao realizar movimentos com as mãos, deve-se evitar, tanto quanto possível, esconder com elas o rosto ou o corpo.

58

Se eu tiver que estender a mão e não houver exigência expressa de que seja a mão direita, poderei muito bem estender a esquerda, pois no palco não há isso de direita ou esquerda, será preciso apenas procurar não desfigurar, por uma posição forçada, o quadro que se quer apresentar. Se, no entanto, eu for obrigado a estender a mão direita e estiver numa posição tal que, para poder estendê-la, eu tenha que cruzar o corpo com ela, será preferível virar-me um pouco e então estendê-la, de modo a ficar de frente¹⁰ para a platéia.

O ator deve levar em conta, para orientar seus gestos, o lado do palco em que está posicionado.

Quem está do lado direito deve gesticular com a mão esquerda e quem está do lado esquerdo, com a direita, de modo a encobrir o menos possível o torso com o braço.

Mesmo em situações de grande intensidade emocional, nas quais se gesticula com as duas mãos, esse princípio básico deve ser levado em consideração.

Para obter esse efeito, e para que o torso fique voltado para o espectador, é aconselhável que o ator que está do lado direito do palco avance o pé esquerdo e o que está do lado esquerdo avance o direito.

GESTUAL

Para obter um gestual apropriado e para poder avaliá-lo corretamente, é preciso observar as seguintes regras:

Diante do espelho, a pessoa fala em voz baixa o texto que deve declamar, ou melhor, apenas *pensa* nas palavras. A vantagem desse procedimento é que a declamação não arrebatava a pessoa e ela pode perceber com facilidade qualquer movimento inadequado, que não exprima o que foi pensado ou dito em voz baixa. Isto também permitirá que ela escolha gestos belos e convenientes e faça do jogo gestual como um todo um análogo, por meio do movimento, do sentido das palavras, como é próprio da arte.

Para isso, pressupõe-se que o ator tenha assimilado previamente o personagem e toda a situação que será apresentada, e que a sua imagina-

ção tenha elaborado corretamente esse material porque, sem essa preparação, ele não será capaz nem de declamar nem de agir com perfeição.

65

Para o ator principiante que deseje aprimorar seu gestual, dotando seus braços de leveza e flexibilidade, será muito proveitoso procurar apresentar seu papel a outra pessoa, de forma compreensível, apenas por meio da pantomima, sem recitar, pois, para isto, será obrigado a escolher os gestos mais adequados.

OBSERVAÇÕES SOBRE ENSAIOS

66

Para adquirir movimentos mais leves e apropriados com os pés, nunca se deve ensaiar de botas.

67

O ator, especialmente aquele que representa jovens, enamorados e outros papéis leves, deve deixar sempre no palco um par de pantufas para usar nos ensaios e logo constatará os bons resultados que isso proporciona.

68

Nos ensaios ninguém pode se permitir nada que não esteja indicado na peça.

69

As senhoras devem deixar de lado sua bolsinha.

70

O ator não deve ensaiar de capote porque mãos e braços precisam estar desimpedidos, como no espetáculo. O capote não apenas impede o ator de fazer os gestos adequados, como o força a realizar gestos incorretos que ele, involuntariamente, acabará repetindo durante a apresentação.

71

O ator também não deve, durante o ensaio, realizar nenhum movimento que não seja adequado ao papel.

72

O ator que, nos ensaios de papéis trágicos, esconde a mão no peito corre o risco de, durante o espetáculo, procurar um buraco em sua armadura.

MAUS HÁBITOS A SEREM EVITADOS

73

Um erro muito grosseiro, que se deve evitar a todo custo, é o seguinte: um ator está sentado numa cadeira e, desejando arrastá-la para frente, prende-a entre as coxas, levanta um pouco o corpo e faz com que ela avance. Isto é um pecado não apenas contra a beleza, mas, principalmente, contra as conveniências.

74

Quando está no palco, o ator não deve permitir, de modo algum, que se veja seu lenço; não deve se assoar nem muito menos escarrar. É horrível que, no meio de uma obra de arte, recordem-nos este tipo de trivialidade. O ator pode trazer consigo um lençinho, o que inclusive está na moda, para dele se servir em caso de necessidade.

POSTURA DO ATOR NA VIDA COTIDIANA

75

O ator deve levar em conta que, mesmo na vida cotidiana, está em permanente exposição.

76

O ator deve evitar gestos, atitudes, posturas de corpo e braços que lhe sejam habituais, porque se, durante a apresentação, sua atenção tiver que se concentrar em fugir do que lhe é familiar, ele certamente deixará escapar o principal.

Dá ser indispensável que o ator se livre de tudo o que lhe é habitual para, durante a apresentação, poder pensar apenas em seu papel e ocupar o espírito só com a forma com a qual tem que lidar.

Em contrapartida, uma regra importante para o ator é que ele se esforce para atribuir a seu corpo, a seu comportamento e a todas as suas demais ações cotidianas uma feição tal que tudo se transforme, para ele, num contínuo exercício. Isto será de inestimável proveito para todos os âmbitos da arte do ator.

O ator que escolheu o *pathos*, poderá, a partir disto, aperfeiçoar muito seu trabalho se observar, em tudo o que disser, um certo rigor, tanto no que se refere ao tom quanto à dicção, e se procurar manter, em todos os seus gestos, uma forma nobre. Isto não deve ser feito de modo exagerado, porque senão ele poderá cair no ridículo diante daqueles que com ele convivem, no entanto, todos serão obrigados a reconhecer nele o artista que está buscando se desenvolver. Isto não o desabonará e sua conduta peculiar será até tolerada se, por meio destes recursos, ele se alçar à condição de grande artista do palco, capaz de despertar a admiração geral.

Como a representação deve levar em conta não apenas a verdade, mas também a beleza; como o olho do espectador também deve ser estimulado por atitudes e agrupamentos graciosos, o ator deve, também fora do palco, tentar conseguir este efeito, imaginando sempre que está diante de espectadores numa platéia.

Quando estiver aprendendo de cor seu papel, o ator deve sempre se voltar para espectadores imaginários; também quando estiver à mesa, sozinho ou com seus companheiros, deve sempre procurar formar um quadro; deve fazer tudo com uma certa graça, por exemplo, apanhan-

do e pousando as coisas como se estivesse em cena; deste modo, ele sempre se apresentará de forma pictórica.

COLOCAÇÃO E AGRUPAMENTO NO PALCO

82

O palco e a sala, o ator e o espectador, formam, antes de mais nada, um todo.

83

O palco deve ser encarado como um quadro sem figuras, que serão criadas pelo próprio ator.

84

Por esse motivo, nunca se deve representar próximo demais das coxias.

85

E muito menos no proscênio. Esse é o maior erro, porque a figura sai do espaço no interior do qual, em conjunto com os telões pintados e os demais atores, forma um todo.

86

Quem fica sozinho no palco deve levar em conta que tem por obrigação adornar a cena, ainda mais porque toda a atenção estará concentrada apenas nele.

87

Assim como os áugures dividiam, com seu bastão, o céu em diversos campos, o ator pode dividir mentalmente o palco em diversas áreas, que, para fins de experimentação, serão representadas no papel por meio de superfícies rombóides. O chão do palco se transformará numa espécie de tabuleiro de damas e então o ator poderá estudar que casas quer ocupar, anotar este padrão e ficar seguro de que, nas passa-

gens de grande intensidade emocional, não correrá de um lado para outro de forma não artística, mas conjugará o belo e o significativo.

88

Quem entra no palco pela coxia do fundo para vir dizer um monólogo deve se deslocar numa diagonal, de forma a chegar do lado oposto no prosênio, porque o movimento em diagonal é especialmente gracioso.

89

Quem sair da última coxia para se dirigir a alguém que já está em cena não deve caminhar paralelamente às coxias, mas numa diagonal, como se se encaminhasse na direção da caixa do ponto.

90

Todas essas regras técnico-gramaticais devem ser assimiladas por cada um segundo sua disposição e exercitadas a ponto de se tornarem um hábito. A rigidez deve desaparecer e a regra deve se tornar o fio condutor secreto da ação viva.

91

Fica automaticamente subentendido que estas regras devem ser respeitadas principalmente quando se representam personagens nobres e dignos. Há papéis, no entanto, que exigem o oposto dessa dignidade, como, por exemplo, camponeses, rústicos e assim por diante. Estes personagens serão muito mais bem representados se o ator fizer, com arte e discernimento, o contrário do que pede o decoro, tendo sempre em mente que se trata da imitação de uma aparência e não da pura e simples realidade.

NOTAS

¹ O termo utilizado por Goethe é *Zuhörer*, ouvinte. Apenas no parágrafo 1 ele utiliza a palavra *Zuschauer*, espectador, que, por sua própria estrutura, remete ao ato de olhar (*schauen*). Na época de Goethe, o teatro ainda é considerado prioritariamente uma manifestação literária, o que a própria organização destas *Regnas* confirma, ao enfatizar os tópicos Diaeto, Pronúncia, Recitação, Declamação e Dicção ritmada. Traduzimos *Zuhörer* sempre por espectador para facilitar a compreensão do texto.

² As palavras *folgend* e *hörend* significam, respectivamente, “o seguinte”; “o que está ouvindo”. A terminação *-em* indica que elas estão no dativo e, portanto, assinala sua função sintática na frase.

³ “Desabrochando, ela completa o ciclo da beleza”.

⁴ Goethe usa tanto neste tópico quanto no seguinte o termo *Hauptwort*, que traduzimos aqui por palavra principal e, no parágrafo seguinte, por palavra-chave, objetivando a maior clareza.

⁵ Pode-se dizer, *grosso modo*, que, em alemão, as letras *m*, *n* e *s* assinalam os casos dativo, acusativo e genitivo.

⁶ O alemão, ao contrário do português, admite variação da duração das sílabas.

⁷ Assim, no original.

⁸ *A noiva de Messina*, de Schiller, tradução de Gonçalves Dias. In: *Teatro completo*. Rio de Janeiro: MEC – SEAC – FUNARTE – Serviço Nacional de Teatro, 1979, p. 396. No original: “Dazu den Mantel wählt von glänzender/ Seide gewebt, in bleichem Purpur scheinend,/ Über der Achsel heft ihn eine goldne/ Zikade.” A tradução de G. Dias apresenta ainda a seguinte variante: “De seda, que vistosa rivalize/ Na cor e brilho à púrpura fulgente,/E sobre a espádua um broche d’ouro o apanha.” Em 2004, a editora Cosac & Naify lançou nova edição dessa tradução de Gonçalves Dias para *A noiva de Messina*.

⁹ *Ibidem*, p. 388. (No original: “Ich habe keinen Hass mehr mitgebracht,/Kaum weiss ich noch warum wir blutig stritten.”)

¹⁰ Em francês no original: *en face*.

Coleção *dramaturgias*

direção: Angela Leite Lopes

Dramaturgia pode designar, hoje em dia, tanto as obras para a cena e as que se interrogam sobre sua composição quanto o trabalho do *dramaturg*, aquele que, participando do processo de criação do espetáculo, aponta, na cena, caminhos de reflexão. Dramaturgia remete assim à feitura do teatro como espaço físico e imaginário.

É essa perspectiva contemporânea da diversidade das escritas teatrais que a coleção *dramaturgias* quer trazer para o leitor. Numa proposta de atualização: algumas obras-primas da literatura dramática clássica permanecem inéditas no Brasil. Numa busca de renovação: o teatro está sempre em busca de autores novos e de novas linguagens. Numa vontade de reflexão: pela infinidade de relações críticas que o teatro produz.

Essa coleção é uma iniciativa da
L'ACTE – ATOS DA CRIAÇÃO TEATRAL:
Angela Leite Lopes
Lorena da Silva
Thierry Trémouroux

Volumes publicados:
Os Negros, de Jean Genet
O Cid, de Pierre Corneille
Os Biombos, de Jean Genet
Carta aos atores, de Valère Novarina
Zôo da Noite, de Michel Azama
Santo Elvis, de Serge Valletti
Conversas sobre a encenação, de André Antoine
Monsieur Armand, vulgo *Garrincha*, de Serge Valletti
Diante da palavra, de Valère Novarina
Maratona de Nova York, de Edoardo Erba
Os gigantes da montanha, de Luigi Pirandello

